Oberhoffer.

63

Harmonie-

und

allgemeine Musiklehre

mit Rücksicht

auf ihre geschichtliche Entwickelung

kurz und leicht faßlich dargestellt

von

H. Oberhoffer,

Königl. Großherzogl. Professor der Musik in Luxemburg.

Op. 53.

Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage.

Preis 3 Mark.

Trier.

Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

1883.

Harmonie-

und

allgemeine Musiklehre

mit Rücksicht

auf ihre geschichtliche Entwickelung

kurz und leicht faßlich dargestellt

von

H. Oberhoffer,

Königl. Großherzogl. Professor der Musik in Luxemburg.

Op. 53.

Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage.

Trier.

Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

1883.

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei in Trier.

Einleitung.

Die Nothwendigkeit des gründlichen Studiums der Musiktheorie wurde schon in der frühesten christlichen Zeit anerkannt; denn schon Regino von Prüm*), einer der bedeutendsten Musiker des Mittelalters, sagt hierüber in einem seiner Werke:

„Das Gebiet der Musikkunst ist so ausgedehnt, daß es sich beinahe der menschlichen Erkenntniß zu entziehen scheint; denn es gibt sehr wenige Menschen, welche die Natur und das Wesen dieser Kunst nach richtigen Grundsätzen zu beurtheilen vermögen, und selbst wenn sie dieses gelernt haben, fehlt ihnen doch die Fähigkeit, sich andern verständlich zu machen. Dahingegen gibt es sehr viele Leute, welche mit ihren Fingern und ihrer Stimme recht gute Musik machen können, aber nicht im Stande sind, Rechenschaft davon abzulegen. Wenn du einen Musikanten fragst, ob er auch sein Instrument kenne, ob er über die Consonanzen und die Verhältnisse der Töne zu einander etwas wisse, so wird er dir keine genügende Antwort geben können, sondern sagen, er habe das Musiciren von seinem Lehrer gelernt. Hieraus geht hervor, daß nicht derjenige Musiker ist, der sie mit den Händen prakticirt, sondern derjenige, der über seine Kunst Bescheid weiß, denn Kunst und Wissenschaft stehen über der Hantirung. Wie die Seele vorzüglicher ist als der Leib, so ist auch die Theorie der Musik, welche in die Kunst eindringt, viel vorzüglicher als die praktische Ausübung. Daher kommt es auch, daß die Theorie der Praxis entbehren kann, daß aber das Handwerk nichts werth ist, wenn es nicht auf wissenschaftlicher Grundlage beruht."

„Als Musiker ist demnach nur derjenige zu bezeichnen, der die Kenntniß des Gesanges nicht durch sclavische Uebung, sondern vermöge wissenschaftlicher Forschung sich angeeignet hat. Wer also das Wesen und

---

*) Geboren um die Mitte des 9. Jahrhunderts zu Altrich am Rhein.

die Bedeutung der musikalischen Wissenschaft nicht kennt, führt mit Unrecht den Namen Sänger, wenn er auch gut zu singen versteht; denn nicht derjenige wird Lehrer genannt, der eine Lection lesen kann, sondern derjenige, der sie zu erklären versteht. So genügt es z. B. wissenschaftlich gebildeten Männern nicht, an einem Gemälde blos Farben und Formen anzusehen, ohne ihre innern Eigenthümlichkeiten zu erforschen; in gleicher Weise genügt es auch nicht, mit wohlklingenden Gesängen das Herz zu erfreuen, ohne in die Kenntniß der Tonverhältnisse weiter einzudringen". —

Weil die schon seit einiger Zeit vergriffene erste Auflage dieses Buches zu umfangreich und deßhalb zu theuer war, darum ging mein Bestreben bei der Umarbeitung desselben dahin, dem Schüler nur das Allernöthigste und Wissenswertheste aus der Musiktheorie und Musikgeschichte in möglichst gedrängter Form zu bieten, damit der Preis der neuen Auflage dieses Buches seiner Anschaffung kein Hinderniß entgegen stelle.

Luxemburg, im Juli 1882.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

Erster Theil.

Zweiter Theil.

Dritter Theil.

Vierter Theil.

Berichtigungen.

Seite 28, zweite Zeile von unten, streiche das Wort „nicht“.
„ 70, fünfte Zeile v. u., lies No. 36 statt 30.
„ 74, in Beisp. 52 fehlt im sechsten Akkorde der Ton f.
„ 79, Beisp. 58, lies im fünften Akkorde „e“ statt „d“.
„ 97, achtes Beisp., lies im ersten Akkorde „g“ statt „a“.
„ 114, sechstes Beisp., fehlt über der vierten Baßnote ein ♯.
„ 134, viertes Beisp., Takt 7, fehlt über der Baßnote g ein ♮.
„ 136, fünfte Notenzeile v. o., dritter Takt, fehlt vor „c“ ein ♯.
„ 161, fünftes Beisp., muß die letzte Baßnote „e“ statt „f“ heißen.
„ 171, Beisp. 181, zweites Beisp., fehlt vor der 8. Note „d“ ein ♮.
„ 176, sechste Notenzeile, muß die achte Note „h“ statt c heißen.
„ 188, No. 215, muß der erste Akkord fis **as** c heißen.
„ 216, achte Zeile v. u., lies „Modulationsmittel“ statt Modulation.
„ 223, erste Notenzeile, zweiter Takt, lies „c“ (halbe Note) statt „e“.
„ 229, zweite und dritte Notenzeile v. u., zweiter Takt, fehlt über der Baßnote „h“ die Ziffer 6.
„ 254, Zeile 12 v. u. muß die Silbe „fa“ hinter dem Worte „Grundton“ stehen.

Erster Theil.

§ 1. Das Wissenswertheste aus der Lehre vom Schalle und Tone, oder die Lehre von der Akustik.

Wird ein fester oder luftförmiger Körper in Erschütterung oder Schwingung versetzt, so entsteht ein Schall, welcher durch die Lufterschütterung vermittelst unseres Gehörs zu unserer Wahrnehmung gelangt. Sind diese Lufterschütterungen oder Luftwellen unregelmäßige, nicht-periodische, so entsteht ein bloßes Geräusch, für welches unsere Sprache die Wörter: rauschen, sausen, lispeln, flüstern, brummen, murmeln, summen, knallen, knarren, knistern, rollen, donnern, knacken, krächzen, rasseln, zischen, schwirren, plätschern, pochen, ächzen, keuchen hat. Sind die Luftbewegungen aber regelmäßig aufeinander folgende periodische, so entsteht ein Klang, für welche unsere Sprache nur die Wörter: singen, pfeifen, läuten, klingeln hat. Ton bezieht sich lediglich auf die Höhe des Klanges; er ist um so höher oder tiefer, je schneller oder langsamer der tonerzeugende Körper schwingt, d. h. je größer oder kleiner die Zahl jener Schwingungen für eine bestimmte Zeit ist. Je fester, elastischer und expansiver ein Körper ist, wie z. B. Glocken, Saiten, Stahlstäbe, desto mehr eignet er sich zur Erzeugung eines Schalles oder Tones. Ein Ton wird um so stärker und lauter, je heftiger und vehementer die Luft in Erregung gebracht wird.

Die Schwingungen tonerzeugender Körper sind dreifacher Art: 1. Längen- oder Longitudinalschwingungen, 2. Quer-, Seiten- oder Transversalschwingungen, und 3. drehende oder um die Achse des Körpers gehende Schwingungen. Wir haben es hier nur mit den Longitudinal- und Transversalschwingungen zu thun.

Die tonerzeugenden festen Körper theilt man in Bezug auf ihre Schwingungen ein: in fadenförmige, bei denen die Länge vorherrschend ist (z. B. Saiten) und in membranenartige, d. i. solche, bei denen Länge und Breite gleich stark hervortreten (z. B. Glas- oder Metallplatten, Glocken, Zungen der Orgelpfeifen 2c.)

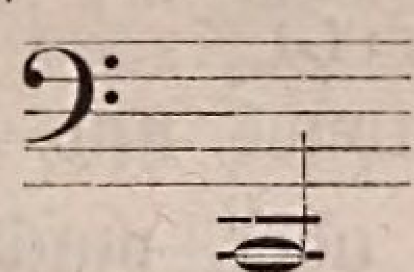
Eine gespannte Stahl- oder Darmsaite macht Transversalschwingungen, und es kann dieselbe auf verschiedene Art in Schwingung versetzt werden, z. B. durch Streichen, wie bei der Violine, durch Schlagen wie beim Klaviere, durch Zupfen wie bei der Harfe und durch scharfes Blasen wie bei der Aeolsharfe. Durch diese Mittel wird die Saite durch Ausbiegen nach beiden Seiten aus ihrer geraden Gleichgewichtslage in eine gekrümmte gebracht und dadurch etwas verlängert, und kehrt dann vermöge ihrer Elastizität nach und nach in ihre ursprüngliche Lage zurück, ohne daß die Höhe ihres Tones sich im Geringsten ändert. Das einmalige Ausbiegen einer Saite nach beiden Seiten hin wird eine Schwingung genannt, müßte aber eigentlich eine Doppelschwingung heißen. Mit bloßem Auge sind die Schwingungen, die eine Saite in einer Sekunde macht, nicht zählbar, wohl aber mittelst eines Instrumentes, Sirene genannt.

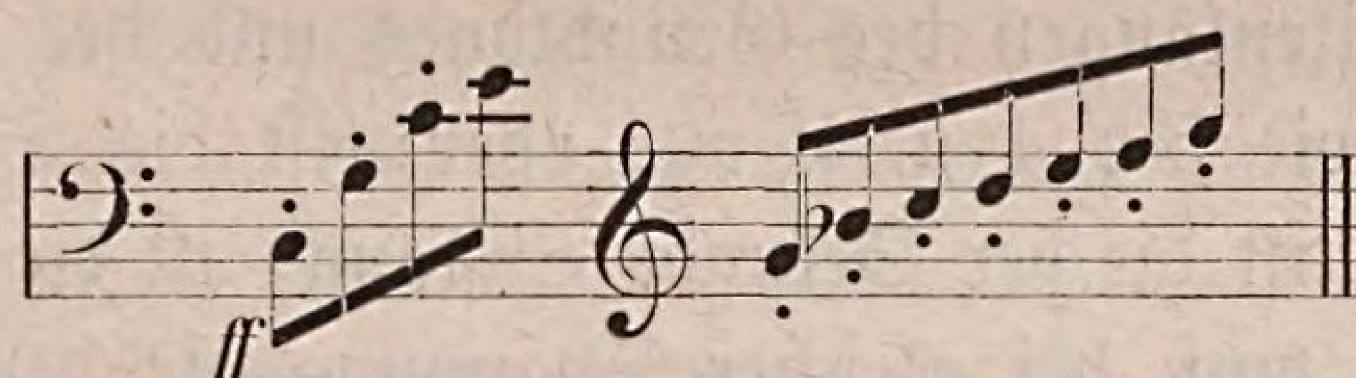
Weil die Töne einer schwingenden Saite nur schwach sind, darum bedürfen sie einer Verstärkung. Dasselbe ist mit der Stimmgabel der Fall, die man erst dann deutlich hört, wenn man sie auf den Tisch hält. Deßhalb müssen Saiten auf einen Holzkasten (Geige) oder auf einen aus trockenem, elastischem, gleichfaserigem, harzigem Holze gearbeiteten ziemlich dünnen, sogenannten Resonanzboden (Klavier) gespannt werden. Beim Vibriren einer Saite tönt dann das Holz mit, was man Resonanz nennt*). Die Schwingungen des Holzes kann man dadurch wahrnehmen, daß man beim Spielen des Instrumentes ein von drei Borsten getragenes Korkstückchen auf den Resonanzboden stellt.

Der Ton einer Saite ist desto höher, je dünner, je stärker gespannt, und je kürzer dieselbe ist. Saiten von gleicher Länge, Dicke und Spannung müssen deßhalb stets ein und denselben Ton geben. Aus demselben Grunde geben Metallsaiten von gleicher Dicke und Spannung einen tiefern Ton als Darmsaiten, weil erstere ein schwereres spezifisches Gewicht haben als letztere.

---

*) Je dicker demnach ein Resonanzboden an einem Klaviere oder an einer Geige (d. i. deren Deckel) ist, um so stärker muß auch der Saitenbezug, d. h. um so dicker müssen die Saiten sein, um den Resonanzboden in Mitschwingung versetzen zu können. Hierbei gilt es, das richtige Verhältniß zwischen Länge und Dicke der Saiten ausfindig zu machen.

Eine und dieselbe Saite kann aber auf eine doppelte Art transversal schwingen, nämlich als Ganzes oder in aliquoten gleichen Theilen. Schwingt die Saite als Ganzes, so gibt sie ihren möglichst tiefen Grundton an, und dieses geschieht, wenn man sie genau in ihrer Mitte anzupft oder anschlägt. Schlägt oder streicht man sie aber mehr nach einem ihrer Enden (am besten auf dem ersten Siebentel) an, so schwingt sie nicht blos in ihrem Ganzen, sondern auch in ihren aliquoten Theilen, und gibt dann neben ihrem Haupttone auch noch andere, dem Haupttone nahe verwandte, sogenannte Obertöne an. Eine im Zustande der Ruhe gelassene längere Saite nimmt sogar diese sämmtlichen Theiltöne an und bringt sie zum Ertönen, wenn dieselben mit ziemlicher Stärke in ihrer Nähe erklingen. Davon kann man sich durch folgendes Experiment überzeugen: Man drücke auf einem Klaviere die Taste groß C  leise nieder, ohne daß der Hammer die Saite berührt, halte die Taste fest, und schlage die nachfolgenden Tasten rasch, kräftig und kurz an, und es werden sämmtliche angeschlagene Töne auf der tiefen Saite hörbar erklingen.

1. 

Hebt man den Finger von der Taste groß C weg, so werden auch alle Töne aufhören zu klingen.

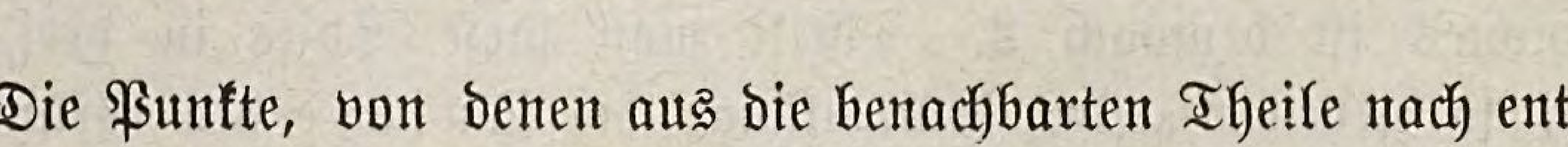
So wie die ganze Saite den Grundton angibt, so entspricht auch jedem Theile derselben ein bestimmter Ton. Die Zahl der Schwingungen, die ein gewisser Theil derselben macht, während die ganze Saite eine Schwingung macht, heißt die Schwingungszahl oder die Tonzahl des diesem Theile zugehörigen Tones, wie die Eins die Schwingungszahl des Grundtones ist. Die Hälfte einer Saite gibt bei unveränderter Spannung die Oktave des Grundtones, weil sie doppelt so schnell schwingt, als die ganze Saite. Die Schwingungszahl der Oktave des Grundtones ist demnach 2. Theilt man diese Saite in drei gleiche Theile, so geben $^2/_3$ der Saitenlänge die Quinte des Grundtones; ihre Schwingungszahl ist demnach 3. Theilt man die Saite in vier gleiche Theile, so geben $^3/_4$ der Saitenlänge die Quart des Grundtones. Die Schwingungszahl der Quarte ist demnach 4. Theilt man die Saite in 5 gleiche Theile, so geben $^4/_5$ der Saitenlänge die große Terz des Grundtones, deren Schwingungszahl demnach 5 ist, u. s. w.

Unter den zwischen dem Grundtone und der Oktave liegenden unzählig vielen Tönen gibt es sechs, welche, mit diesen beiden Tönen in natürlicher Ordnung zu Gehör gebracht, dem Ohre eine gewisse Befriedigung gewähren. Die Namen dieser acht Haupttöne, welche die Skala oder Tonleiter heißen, ihre Schwingungszahlen und die ihnen entsprechenden Saitenlängen gibt folgendes Schema an:

C	D	E	F	G	A	H	c	
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2	Schwingungszahlen,
1	8/9	4/5	3/4	2/3	3/5	8/15	1/2	Saitenlängen,
24	27	30	32	36	40	45	48	
Grundton	gr. Sekunde	gr. Terz	reine Quart	reine Quint	gr. Sexte	gr. Septime	Oktave	

d. h. die Schwingungszahlen des Grundtones und der großen Sekunde verhalten sich zu einander wie 8 : 9, oder macht der Grundton 8 Schwingungen, so macht die Sekunde 9 in derselben Zeit; Grundton und Terz verhalten sich zu einander wie 4 : 5, oder macht der Grundton 4 Schwingungen, so macht die große Terz deren 5 in derselben Zeit, und die Saitenlängen des Grundtones und der gr. Terz verhalten sich zu einander wie 5 : 4 u. s. w.; oder: ist die Saite eines Grundtones 9′ lang, so ist die der Sekunde 8′ lang; ist die Saite des Grundtones 5′ lang, so muß bei gleicher Spannung die der gr. Terz 4′ lang sein, u. s. w.

Wie bereits gesagt, kann eine Saite als Ganzes oder in aliquoten Theilen schwingen. Schwingt eine Saite in mehrern gleichen Theilen, von denen jeder für sich nach denselben Gesetzen transversal schwingt, so schwingen je zwei benachbarte Theile nach entgegengesetzter Richtung gleichzeitig, d. h. theilt sich eine Saite beim Schwingen in vier gleiche Theile, so biegen bei ihrer horizontalen Lage der 1. und 3. Theil nach rechts, und der 2. und 4. Theil gleichzeitig nach links aus; z. B.:



Die Punkte, von denen aus die benachbarten Theile nach entgegengesetzten Seiten schwingen, also die Endpunkte der gleichen Theile, sind ruhende oder schwingungslose Punkte, und heißen Schwingungsknoten. Ueberhängte schmale Papierreiterchen bleiben bei einer schwingenden Saite auf diesen Punkten sitzen, während sie von der Saite abgeworfen werden, wenn man sie nur um ein Geringes von diesen Punkten seitwärts rückt.

In den Blasinstrumenten (Orgelpfeifen, Flöten, Clarinetten, Trompeten, Hörner u. s. w.) ist der tongebende Körper die in Vibration gesetzte durch das Instrument eingeschlossene Luftsäule, welches daraus hervorgeht, daß man das Instrument mit der Hand anfassen kann, ohne den Ton zu stören. Auch wird durch die verschiedenartige Dicke der Wände des Instrumentes die Höhe des Tones nicht verändert. Die tönende Luftsäule, die sich in dem Instrumente der Länge nach ausdehnt und zusammenzieht, macht also Längen- oder Longitudinalschwingungen, nach dem Gesetze, daß die zusammengepreßte Luft sich wieder auszudehnen sucht.

Es gibt drei Arten von Blasinstrumenten:

1. Solche mit einer Mundöffnung, bei denen sich die eingeblasene Luft an einer zugeschärften Kante schneidet oder reibt (Flöte, Signalpfeife und die Lippen- oder Labialpfeifen der Orgel);
2. solche mit einem (trichterförmigen) Kesselmundstück, bei welchen durch die in Schwingung gesetzten Lippen des Bläsers die Verdichtungen und Verdünnungen der Luft hervorgerufen werden (Trompete, Waldhorn, Posaune);
3. solche mit einer elastischen Zunge (einer Membrane), welche durch Blasen in Bewegung gesetzt wird, und ihre Bewegungen der Luftsäule mittheilt, (Oboe, Fagott, Clarinette und die Zungenpfeifen der Orgel).

Das menschliche Stimmorgan hat Aehnlichkeit mit den Zungenpfeifen der Orgel, weil in dem Kehlkopfe, dem obern Theile der Luftröhre, die Stimmbänder durch den ausströmenden Luftstrahl in Schwingung gesetzt werden; die verschiedene Höhe des Tones wird durch stärkeres oder schwächeres Spannen der Stimmbänder erzielt.

Auch bei den Longitudinalschwingungen einer tönenden Luftsäule kommen Schwingungsknoten vor, und je mehr sich deren bilden, desto höher ist der Ton. Physikalische Untersuchungen haben ergeben, daß in einer offenen Labialpfeife sich bei mäßigem Anblasen in der Mitte der tönenden Luftsäule ein Schwingungsknoten bildet, d. h. es gibt an diesem Punkte eine kleine in Ruhe bleibende Luftschicht, von welcher aus nach beiden Enden hin, d. h. nach oben und nach unten, die Luftbewegungen erfolgen*). Weil nun aber die Luftschicht, welche den Schwingungsknoten bildet, unbeweglich bleibt, so kann sie auch durch einen festen hermetisch schließenden Stöpsel oder Deckel ersetzt, und der

*) Macht man an dieser Stelle ein Löchlein in die Pfeifenwand, so überbläst sich dieselbe in die höhere Oktave, und es vibrirt nur die eine Hälfte der Luftsäule.

obere Theil der Pfeife abgeschnitten werden. Auf diese Weise erhält man eine gedeckte Labialpfeife, welche bei halber Länge dieselbe Tonhöhe gibt, als die noch einmal so lange offene Pfeife, weil die eingeschlossene Luftsäule in ihrer ganzen Ausdehnung schwingt, während sie bei einer offenen Pfeife sich bei mäßigem Anblasen in zwei Theile theilt, von denen jeder für sich schwingt. Bei verstärktem Anblasen oder bei unrichtiger Stellung des Oberlabiums der Pfeife überbläst sich dieselbe in die Oktave*), die Duodezime oder die zweithöhere Terz, weil sich dann mehrere Schwingungsknoten in der Pfeife bilden.

Um eine größere Mannigfaltigkeit der Töne durch Verkürzung oder Verlängerung der schwingenden (tönenden) Luftsäule hervorzubringen, befinden sich an einigen Blasinstrumenten (Flöte, Clarinette u. s. w.) Seitenöffnungen (Löcher), welche nach Erforderniß durch Finger oder Klappen geschlossen oder geöffnet werden können; bei den Blechinstrumenten aber geschieht diese Verlängerung oder Verkürzung der schwingenden Luftsäule durch im Innern der Röhre liegende Ventile, oder durch Ausziehen der ineinander steckenden Röhren, wie z. B. bei der Posaune. Bei den Blasinstrumenten mit Seitenlöchern reicht die Länge der schwingenden Luftsäule immer nur vom Mundloche bis zur ersten nicht geschlossenen Oeffnung.

Das im gewöhnlichen Leben „Ton" genannte Hörbare ist, wie aus dem bereits Mitgetheilten hervorgeht, kein Einzelton, sondern ein Zusammenklang mehrerer harmonischer Töne, ein harmonischer Chor von Tönen, ein Akkord**). Von diesen zusammenklingenden Tönen ist der tiefste in der Regel der stärkste; er ist im eigentlichen Sinne der „tonangebende", er ist der Grundton dieses Tonchores, nach dem sich der Musiker beim Stimmen eines Instrumentes richtet, und den allein man zu hören glaubt. Diese mitklingenden höheren Töne nennt man „Obertöne, Partial- oder Theiltöne," die man mittelst des von Prof. Helmholtz erfundenen Resonators***) ganz deutlich aus einem jeden Tone heraushören kann.

*) Eine gedeckte Pfeife kann sich deßhalb nicht in die Oktave überblasen; bei ihrem ersten Schwingungsknoten überbläst sie sich in die Quinte, beim 2. in die Terz, beim 3. in die Septime und beim 4. in die None u. s. f.

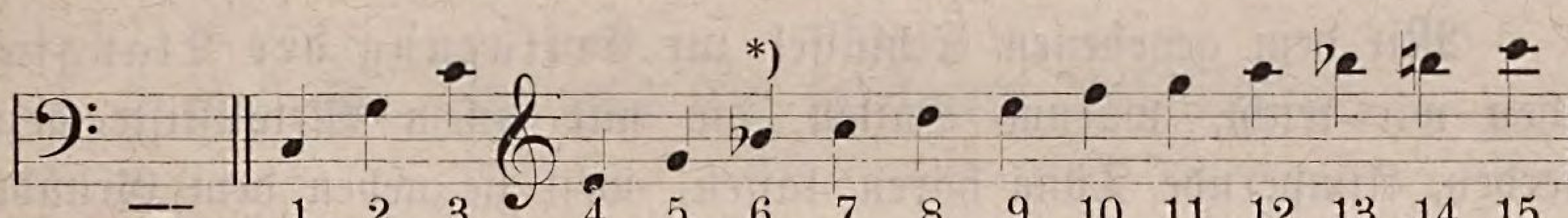
**) Eine Ausnahme hiervon machen der Ton der Stimmgabel, größere gedeckte Orgelpfeifen und schwach angeblasene weite bauchige Flaschen, deren einfache Töne sehr weich und schwach und von nur geringer musikalischer Wirkung sind.

***) Ein Resonator ist ein kugelförmiger oder cylindrischer Hohlkörper aus Blech, Holz, Glas oder Pappe, dessen Luftmasse so abgemessen ist, daß sie bei einem gewissen Tone in Mitschwingung geräth. Er hat an dem einen Ende seiner Längenachse eine weitere Mündung und an dem andern ein kleines Röhrchen. Das Letztere wird in das eine Ohr eingeführt, während das andere Ohr durch weiches Wachs

Je nach der Anzahl und der verschiedenen Stärke der den Grundton begleitenden Obertöne wechselt die entsprechende Luftwellenform, die Klangfarbe des Hapttones, von welcher noch weiter unten die Rede sein wird.

Die den Grundton begleitenden Obertöne sind bei dem schönsten Tone folgende: 1) die höhere Oktave, die in der Zeitsekunde noch einmal so viel Schwingungen macht, als der Grundton; sie steht also zum Grundtone in dem Verhältnisse von 2 : 1; 2) die Duodezime des Grundtones oder die Quinte jener Oktave, welche in der gleichen Zeit dreimal so viel Schwingungen macht als der Grundton. Sie steht also zu diesem im Verhältnisse von 3 : 1, und zur Oktave desselben wie 3 : 2; 3) die zweithöhere Oktave des Grundtones, welche viermal so viel Schwingungen macht als der Grundton. Sie steht zu ihm im Verhältnisse von 4 : 1, zur Oktave desselben wie 4 : 2, und zu deren Quinte wie 4 : 3 und bildet gegen diesen Ton eine reine Quarte; 4) die große Terz der zweiten Oktave des Grundtones, welche fünfmal so viel Schwingungen macht als der Grundton. Sie steht zu ihm in dem Verhältnisse von 5 : 1 und zur zweiten Oktave wie 5 : 4; 5) die reine Quint der zweiten Oktave oder die kleine Terz des vorhergehenden Tones. Sie steht zu diesem wie 6 : 5 und zur zweiten Oktave wie 6 : 4 resp. 3 : 2; 6) die kleine Septime der zweiten Oktave. Sie steht zu dieser wie 7 : 4; 7) die dritte Oktave des Grundtones; sie steht zum Grundton wie 8 : 1, zur zweiten Oktave wie 8 : 4 resp. 2 : 1; 8) die große Sekunde der dritten Oktave; sie steht zu dieser wie 9 : 8. Dann folgen noch die große Terz, die etwas zu hohe reine Quart und die reine Quinte der dritten Oktave. Wir wollen das Gesagte an einem Beispiele klarer machen. Nehmen wir groß C als Grundton an, so gesellen sich ihm in progressiver Ordnung folgende Obertöne zu:

2.



Nicht nur erzeugen sich diese Töne auf der Aeols- oder Windharfe bei scharfem Luftzuge, sondern sie lassen sich auch auf einer mit

oder Teig verstopft wird. Ist nun der Resonator auf g oder e abgestimmt und man singt oder spielt etwas laut ein tieferes c, so wird der Oberton g resp. e durch das Mitvibriren der Luft im Resonator so mächtig angeregt, daß gerade dieser Ton vor allen andern Theiltönen des Haupttones stark hervorsticht.

*) Die Töne No. 6, 12 und 13 erklingen etwas zu hoch, und No. 10 etwas zu tief.

einem Kesselmundstücke versehenen engen, nach einem Ende zu sich erweiternden Röhre (auf einem Waldhorne oder einer Signaltrompete) hervorbringen, und werden deßhalb auch Naturtöne genannt.

Das Fehlen einzelner Obertöne in dem Tone dieses oder jenes Instrumentes bedingt die dem betreffenden Instrumente eigene Klangfarbe. Eine Geige klingt anders als eine Clarinette, eine Trompete anders als ein Waldhorn u. s. f. Je mehr tiefere (ersten) Obertöne in natürlicher Reihenfolge in einem Tone vorhanden sind, um so schöner und angenehmer klingt der Ton. Die physikalischen Untersuchungen mittelst des Resonators haben ergeben, daß hierin die menschliche Stimme obenan steht. An Klangschönheit steht ihr am nächsten die Geige, weil bei ihrem Tone (wie bei der Menschenstimme) die ersten Obertöne vorherrschen und die höhern Obertöne nur ganz schwach und kaum hörbar mitklingen. Die über den sechsten und siebenten Oberton hinaus gehenden höhern Obertöne machen, wenn sie, wie bei der Trompete und Posaune, scharf hervortreten, die Klangfarbe scharf und rauh, weil sie untereinander dissoniren. Bei diesen Instrumenten fehlen mehrere der tiefern Obertöne, daher der schreiende laute und schmetternde Ton dieser Instrumente. Klänge, welche nur die oben bezeichneten ungradzahligen Obertöne enthalten, haben etwas Hohles, Gedämpftes. Hierhin gehören die Klänge der gedeckten Orgelpfeifen und der in der Mitte angeschlagenen Klaviersaiten. Beim Vorhandensein einer größern Anzahl ungradzahliger Obertöne, wie z. B. bei der Clarinette, wird die Klangfarbe näselnd.

Klänge mit unharmonischen Obertönen geben Stimmgabeln auf Resonanzröhren, die Glasharmonika, Metallscheiben, schlecht geformte Glocken*) und gespannte Membranen (Paukenfelle), wenn sie zum Tönen gebracht werden.

Mit dem gegebenen Schlüssel zur Erklärung der Klangfarbe sehen wir leicht, warum Saiten, die mit einem Metallstifte gezupft werden, klimpernde Töne hören lassen, weil sie neben dem Grundtone viele hohe und kräftige Obertöne hören lassen. Zupft man hingegen die Saiten mit dem Finger, so werden jene höhern Obertöne schwächer, und mithin der Klang weicher und milder. Noch weicher wird der Klang, wenn die Saiten mit einem gepolsterten (befilzten) Hämmerchen, wie beim Klaviere, angeschlagen werden. Der Ort des Anschlages ist

---

*) Eine gute Glocke muß außer ihrem Haupt- oder Schlagtone die kleine oder große Dezime und zuweilen auch noch die Quinte als Obertöne, und außerdem noch die tiefe Oktave oder die große oder kleine Sexte ihres Schlagtones als Unterton hören lassen.

bei den Klaviersaiten von hoher Wichtigkeit. Schlägt man nämlich eine ungedämpfte Klaviersaite mit einem gut befilzten Klavierhämmerchen nahe an ihrem Ende an — die Erfahrung hat gelehrt, daß der beste Anschlagspunkt am siebenten Theile der Saite liegt — so gibt dieselbe einen angenehmen Klang, d. h. den Grundton und mehrere der tiefern Obertöne; schlägt man die Saite aber mehr nach der Mitte zu an, so erscheint ihr Klang dumpfer und etwas näselnd.

Saiten, welche verwandte Klänge angeben, unterstützen sich beim Erklingen gegenseitig und verstärken den Ton der angeschlagenen Saite; darum klingt auf dem Klavier bei aufgehobener Dämpfung ein angeschlagener Akkord stärker, als bei nicht aufgehobener Dämpfung, weil dann die Saiten verwandter Töne mitklingen. Ja noch mehr! Eine angeschlagene Baßsaite wird bei aufgehobener Dämpfung forttönen, trotzdem man sie mit dem Finger abdämpft und zur Ruhe bringt. Daraus geht hervor, daß dieser tiefere Ton sich auch noch nach geschehener Abdämpfung aus den höhern Obertönen zusammensetzt und weiter klingt.

Wenn man auf der Violine die in einer reinen Quinte gestimmte G- und D-Saite oder die D- und A-Saite mit langem egalem Bogenstriche gleichzeitig etwas fest anstreicht, und das Ohr an den Geigenkörper anlegt, so vernimmt man außer den beiden Tönen noch einen dritten tiefern Ton, der sich aus den beiden miteinander erklingenden Tönen der leeren Saiten entwickelt und zusammensetzt: es ist die tiefere Oktave des tiefsten der beiden Töne. Man nennt ihn Combinationston, oder auch nach seinem Entdecker „Tartini'scher Ton". Auch die Orgelbauer machen sich diesen Ton dienstbar zur Erzeugung eines akustischen 32-Fußtones. Er entsteht, wenn man einer offenen 16-füßigen Pfeife eine gedeckte $10^{2}/_{3}$-füßige Quintpfeife beigesellt.

§ 2. Die alte und die moderne Notenschrift.

Ueber die Musik der ältesten Culturvölker, der Aegypter, Hebräer, Griechen, Indier wissen wir so viel wie Nichts, indem keine schriftlichen Dokumente d. h. keine aufgeschriebenen Musikstücke von ihnen auf uns gekommen sind. Wahrscheinlich fehlte es ihnen an einer geeigneten Tonschrift. Und doch geht aus den auf alten ägyptischen und griechischen Denkmalen bildlich dargestellten musizirenden Personen hervor, daß diese alten Völker auch die Musik pflegten. Auch die Bibel erzählt uns, daß schon zu Salomons Zeiten ein bedeutender Sänger- und Instrumentalistenchor beim Gottesdienste im Tempel zu Jerusalem fungirte.

Die ältesten auf uns gekommenen schriftlichen musikalischen Dokumente (notirte Melodien) sind christlichen Ursprunges, wie denn überhaupt die Jetztzeit ihre ganze musikalische Entwickelung dem christlichen und speziell dem römischen Kirchengesange, d. i. dem gregorianischen Chorale verdankt, welcher somit den Ausgangspunkt der europäischen Gesangeskunst bildet. Diese älteste europäische Tonschrift, deren man sich bis in's 11. Jahrhundert für das Aufzeichnen der Melodien bediente, war die sogenannte Neumenschrift. Sie bestand aus eigenthümlichen, an Hieroglyphen erinnernde Figuren, aus Punkten, Strichlein, Häkchen, Halbkreisen, Schnörkeln der mannigfachsten Formen, ähnlich denen unserer Stenographenschrift, die (anfangs ohne Linien) in höherer oder tieferer Stellung über den Text gesetzt wurden, um das Steigen oder Fallen der Töne anzuzeigen. Bestimmte Tonzeichen waren sie nicht; sie dienten dem Sänger nur als Anhaltspunkte, und es mußten die Melodien der Hauptsache nach mit Hilfe eines Lehrers durch Vorsingen auswendig erlernt werden. Auch standen diese Neumen nicht immer über dem Texte, sondern auch neben demselben am Rande des Blattes. Aus dem Berichte des Mönches von Angoulême, des Biographen Karl's des Großen, über den Streit der römischen und gallischen Sänger in Rom geht hervor*), daß diese alten Melodien auch Triller, Gropetto's, Appoggiaturen und Mordente enthielten. Auch finden sich in der alten Neumenschrift beigefügte (sogenannte Roman'sche) Buchstaben (a. altius höher, c. celerius schneller, t. tardius langsamer, m. moderate gemäßigt, t. tenendo gehalten), welche sich also auf den Vortrag der Melodien beziehen. Ob der h. Ambrosius (Bischof von Mailand † 384), der sich große Verdienste um die Kirchenmusik erwarb, bei der Entlehnung der vier authentischen diatonischen Tonleitern auch diese Tonschrift den Griechen entlehnt hat, ist unbekannt: sicher aber ist, daß Papst Gregor der Große (590—604), der auf dem Fundamente, welches Ambrosius gelegt hatte, fortbaute, sich dieser Tonschrift bediente. Nachstehend folgt ein kleines Beispiel dieser alten Tonschrift mit Neumen ohne Linien. Dasselbe ist dem Codex R. 4,38 der Bibliotheca angelica in Rom entnommen, und stammt aus der Zeit Gregor's d. Gr.



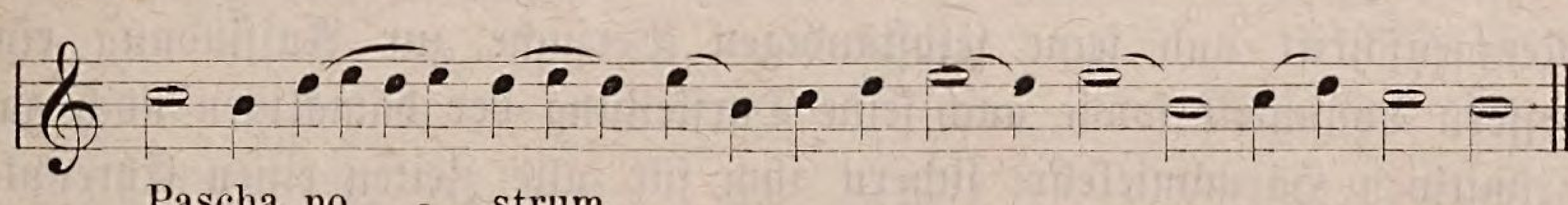
Pa - scha no - strum.

Nach Pat. A. Schubiger ist die Erklärung dieser Tonzeichen folgende:

---

*) Vergl. Forkel, Geschichte der Musik.

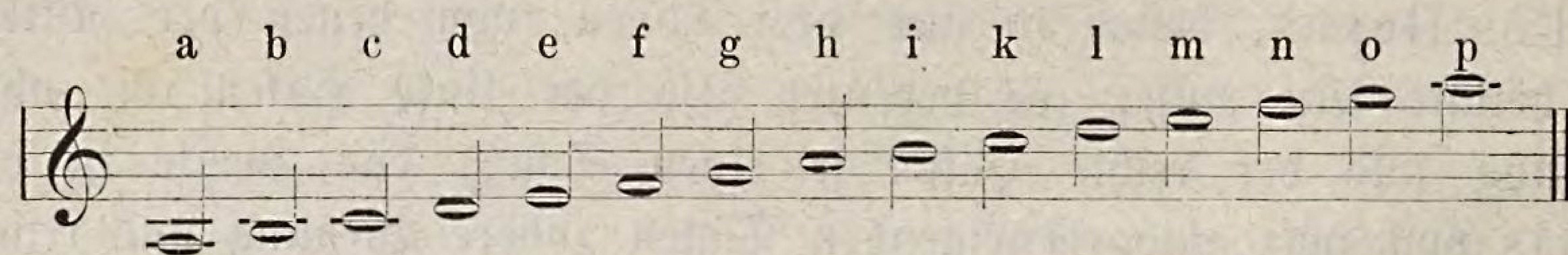
Die Silben „Pascha“ haben jede nur einen Ton, bei der ersten durch eine schief-, bei der zweiten durch eine querstehende sogenannte Virgula ausgedrückt; der zweite Ton ist aber tiefer als der erste, was der Roman'sche Buchstabe i (inferius, tiefer) anzeigt. Die Silbe „no“ hat ein zusammengesetztes Tonzeichen von vier Tönen — Pes flexus resupinus genannt — von denen der zweite und vierte Ton höher als der unmittelbar vorhergehende Ton sind. Von diesem Zeichen bedeuten die vier Ecken oder Endpunkte je einen Ton. Die Silbe „strum“ hat eine längere Reihe von Neumen; das erste Zeichen ist ein Pes flexus, bestehend aus drei Tönen, von denen der mittlere der höchste sein muß; (es bedeutet also der linke Haken, die obere Biegung und der rechte Haken je einen Ton;) das zweite ist eine Clivis von zwei abwärtssteigenden Tönen (obere Biegung und rechter Haken); ihr folgen zwei aufsteigende Virgulae, und dann nacheinander zwei Clivae, von denen die Erstern mit dem Buchstaben t (tenendo, gehalten) bezeichnet ist; auf diese folgt ein Podatus von zwei aufsteigenden Tönen, von denen die Erstere mit a (altius, höher) versehen ist, weßwegen der Podatus mit einer höhern Note beginnen muß, als die unmittelbar vorhergehende Note. Endlich sind diesem Podatus zwei absteigende Punkte mit dem Buchstaben t angefügt, wodurch angezeigt wird, daß diese beiden letzten Töne etwas gedehnt werden sollen. In moderner Notenschrift dargestellt wird dieses Beispiel wie folgt aussehen:

3. 

Hierzu muß jedoch bemerkt werden, daß man sich die halben Noten nicht noch einmal so lang, sondern nur etwas länger als die Viertelnoten zu denken hat.

Weil der römische Kirchengesang eine immer größere Ausbreitung gewann und die Zahl der Melodien immer zunahm, so mußte man darauf bedacht sein, eine bessere präzisere Notenschrift zu erfinden. Versuche dazu wurden im 8. und 9. Jahrhundert von verschiedenen Musikern gemacht Romanus, am Ende des 8. Jahrhunderts Gesanglehrer im Kloster zu St. Gallen, versah die Neumen mit den oben genannten etwas erklärenden Buchstaben. Ein von Danjou in Montpellier aufgefundenes dem 9. Jahrhundert angehörendes neumirtes Antiphonar hat eine noch deutlichere Tonschrift. In demselben sind die greg. Gesänge nicht nur Silbe für Silbe und Gruppe für Gruppe mit den alten

Neumen, sondern zugleich mit der Tonbezeichnung des **Boëthius***) durch die 15 ersten Buchstaben des Alphabets bezeichnet, wo sonach die Bedeutung jedes einzelnen Neumenzeichens so vollständig entziffert erscheint, wie es durch die spätere Tonschrift nur immer geschehen konnte. Von diesen Buchstaben schrieb schon **Notker der Deutsche**, Benediktiner von St. Gallen, daß den **alten** Musikern die Anzahl von 15 Buchstaben genügten: weßwegen sie auch die Cyther (Cythara) mit 15 Saiten bespannten. Diese Buchstaben und deren Bedeutung, wie sie in dem erwähnten Codex vorkömmt, waren folgende:

4.


Diese Buchstaben sind dem oben angeführten neumirten Satze folgenderweise beigegeben:

k	i	lmlm		lml	mi	kl	ml	mi	klk i
Pa -	scha		no -	strum					

Mit Hülfe dieses Schlüssels ist es ein Leichtes, diese Melodie in unsere heutige Notenschrift zu übertragen.

Eine große Mühe zur Auffindung einer bessern Tonschrift gab sich **Hucbald**, geboren ums Jahr 850, gestorben 930 als Mönch im Kloster St. Amand in Flandern. Seine Versuche zur Verbesserung der Neumenschrift und seine selbständigen Versuche zur Auffindung einer bessern Tonschrift sowie auch seine Darstellung der damaligen noch ganz primitiven Harmonielehre sichern ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte. Ueber die Neumenschrift sagt er: „Das erste Zeichen kannst du leicht intoniren; wie wirst du aber das zweite, welches daneben steht und tiefer ist, mit dem ersten verbinden? Du wirst nicht wissen, ob der Tonsetzer es um eine, zwei oder drei Noten (Stufen) fallen lassen will, wenn du es nicht vorher von Jemand hast singen hören".

Sein erster Versuch war eine Tonschrift mit griechischen Buchstaben, später gebrauchte er auch die 15 Buchstaben des lateinischen Alphabetes von a bis p. Dann theilte er die damals gebräuchliche musikalische Tonreihe, als deren tiefster Ton (g) er das griechische Γ hinsetzt, in vier Tetrachorde [Gruppen von vier Tönen], das Tetrachord

---

*) Boëthius war Minister am Hofe des ostgothischen Königs Theodorich, und starb im Jahre 524. Er hinterließ ein fünf Bände umfassendes Werk über Musik, in welchem er die alte griechische Musiktheorie wieder herzustellen suchte.

der tiefsten Töne (graves), das der Schlußtöne (finales), das der hohen Töne (superiores) und der höchsten Töne (excellentes). Dieser Tonreihe fügte er oben noch zwei hinzu, so daß dieselbe im Ganzen 18 Töne enthielt.

Γ A B C	D E F G	a*) b c d	e f g a	bb cc.
Graves	Finales	Superiores	Excellentes	

Weil nun, sagt er, diese vier Tetrachorde von Natur dasselbe Verhältniß haben, so sollen auch die Noten dafür fast dieselben sein, nur der Unterschied der Tetrachorde soll durch verschiedene Wendung, gerade oder schiefe Stellung der Buchstaben angedeutet werden. Auch diese Tonschrift fand keinen Beifall. Auch versuchte er folgende Tonschrift: er zog nach Bedürfniß 6, 7, 8, 9 Linien, und setzte (gleichsam als Schlüssel) zu Anfang eines jeden Zwischenraumes die Buchstaben T. S. (T. tonus Ganzton, und S. semitonus Halbton) und schrieb in höherer oder tieferer Stellung die einzelnen Textsilben hinein, wie folgt:

t.					o											
t.	Sit			Do		mi								tum		
t.			men				ni	/	be				ic			
s.		no								e		di				
t.											ne				in	
t.																saecula.
t.																

Auch diese Tonschrift fand keinen Beifall, denn sie war zu schwerfällig und zu kostspielig. Man denke sich einmal ein Antiphonar in dieser Schrift notirt! Ein solches Buch wäre ja nicht zu handhaben gewesen und zu theuer geworden.

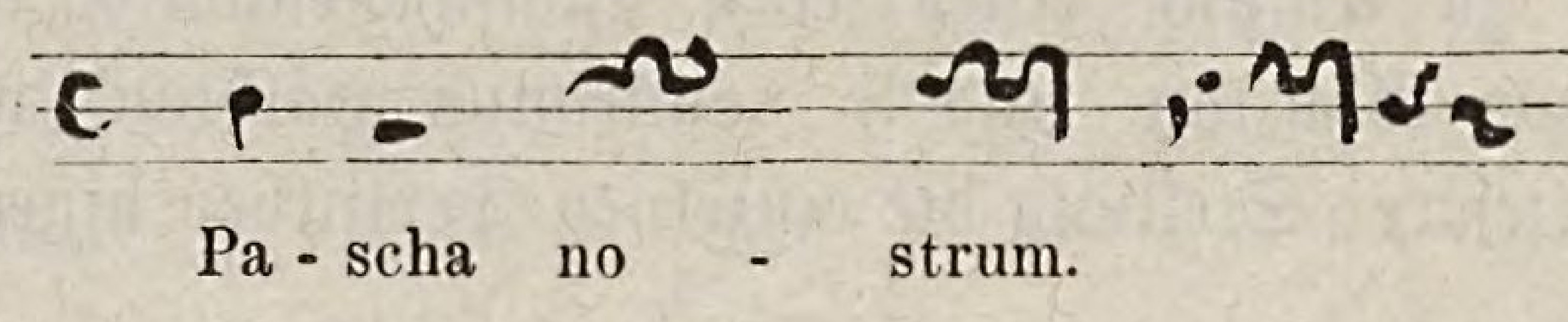
Wäre Hucbald, wie ein Jahrhundert später Guido von Arezzo, auf den Gedanken gekommen, die vorhandenen Neumen in und zwischen die Linien zu setzen, dann käme ihm das Verdienst zu, der Erfinder der Notenschrift zu sein.

Wahrscheinlich durch die bekannt gewordenen Versuche Hucbalds angeregt, kam Guido von Arezzo**) (Mönch in einem Kloster zu Pom-

*) Diese Töne a b c d hießen auch wegen ihres höhern schärfern Klanges acutae, die vier folgenden superacutae, weil sie die vorhergehenden noch an Höhe und Schärfe übertreffen; die excellentes aber überragen alle andern an Höhe und Feinheit des Klanges.

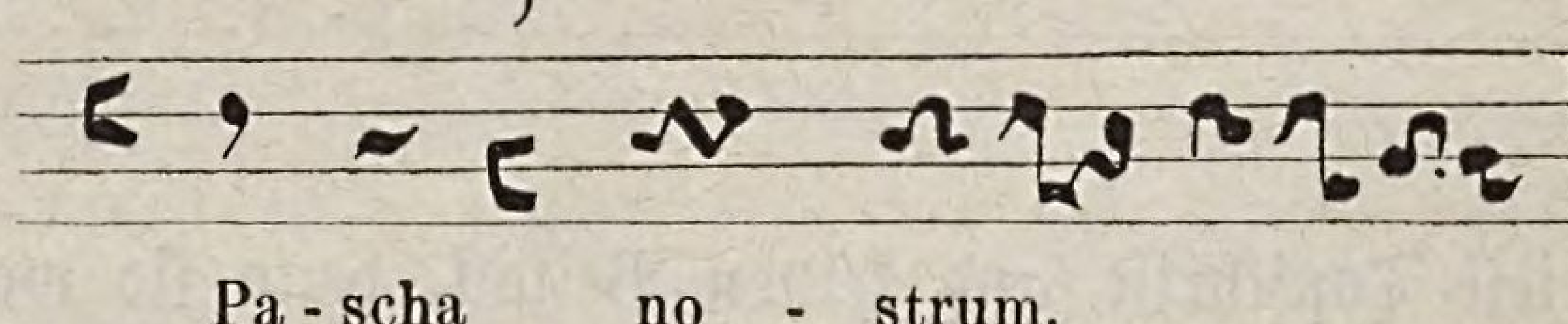
**) Guido wurde geboren um's Jahr 1002.

posa) auf den Gedanken, die Neumen in und zwischen vier Linien zu schreiben, und die c-Linie gelb und die f-Linie roth zu färben, wodurch zugleich während des ganzen Stückes die Lage der beiden Halbtöne e f und h c fixirt wurde. Der größern Deutlichkeit halber setzte er dann noch zu Anfang der c-Linie ein gothisches C und zu Anfang der f-Linie ein gothisches F, aus welchen beiden Buchstaben sich die noch heute in der Choralnotenschrift gebräuchlichen beiden Schlüssel, der Ut- oder C-Schlüssel ( ) und der Fa- oder F-Schlüssel ( ) entwickelt haben. In dieser Tonschrift erhielten von nun an die Neumen eine bestimmte Bedeutung, und es wurde diese Tonschrift bald eine allgemeine. Das erste der nachfolgenden Beispiele in Guidonischer Tonschrift mit drei Linien ist dem Codex C 52 der Bibliothek der Oratorianer entlehnt. Die Melodie stimmt mit der oben angeführten ganz genau überein.

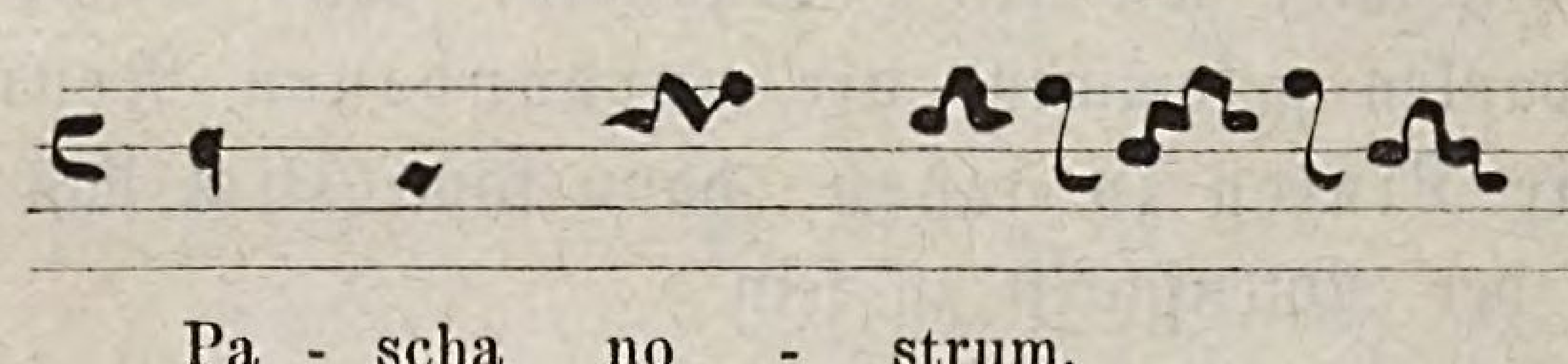


In der Bibliothèque impériale in Paris findet sich in dem Manuscripte No. 1017 dieselbe Melodie in nachguidonischer Schrift mit gefärbten Linien in folgender Schreibart:

*)



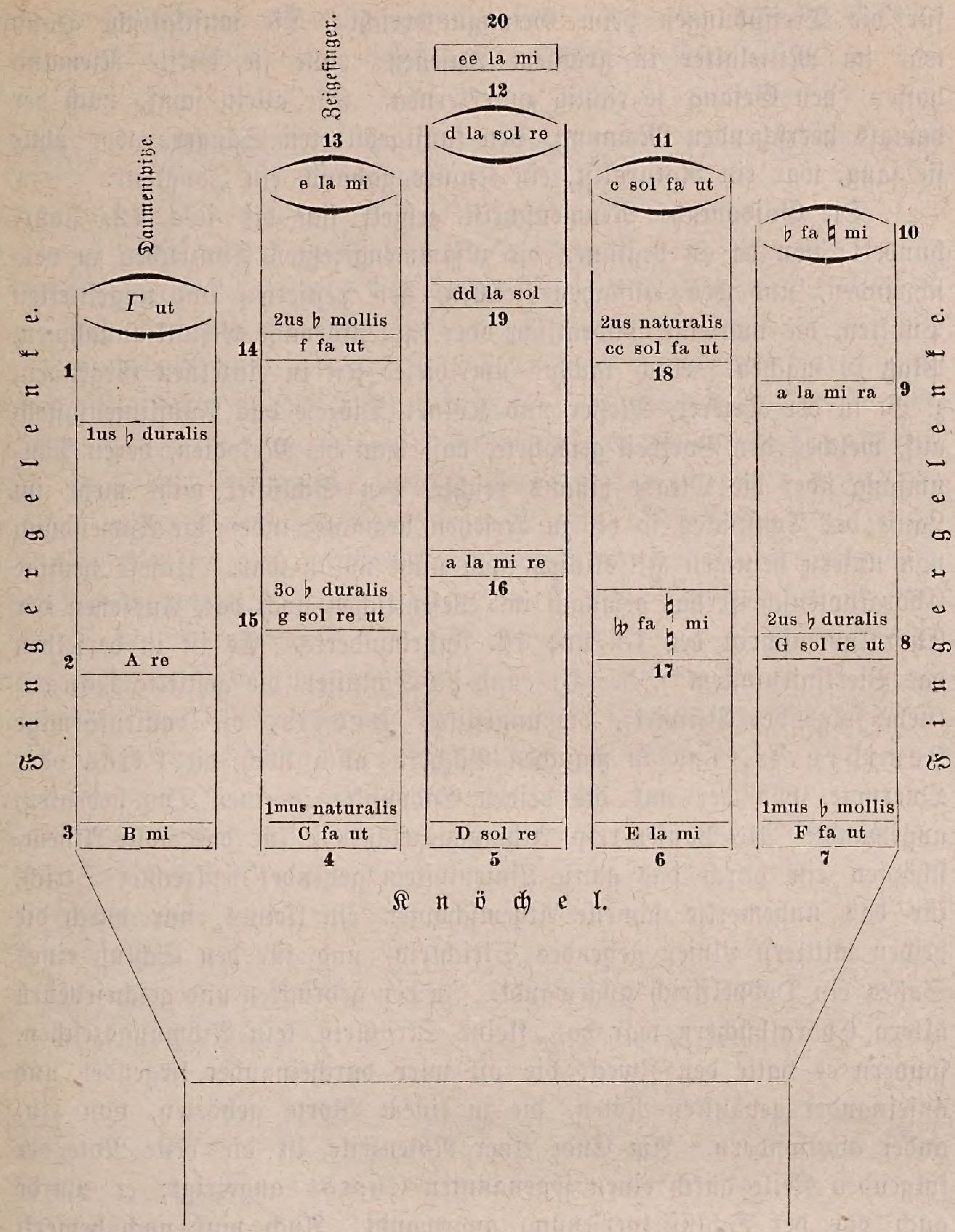
und in der Biblioth. de St. Geneviève No. BB. 14 in folgender Schreibart:



Zu erwähnen ist hier noch der beim Gesangunterricht in jener Zeit gebräuchlichen sogenannten Guidonischen Hand, von der man sich durch nachstehende Figur einen ungefähren Begriff machen kann.

---

*) In diesem Beispiele ist nach dem Worte „Pascha“ von der Schlüsselversetzung Anwendung gemacht.



Anmerkung. Die Reihenfolge der Töne, die mit dem tiefen G der Baßstimme beginnt, haben wir der Deutlichkeit halber mit Ziffern angedeutet.

Die musikalische Hand — fälschlich Guidonische Hand genannt, denn nicht Guido hat dieselbe erfunden — stellte das ganze, damals gebräuchliche Tonsystem dar, und es umfaßt diese eigenartige Tabelle bis auf zwei Töne den ganzen Umfang der gewöhnlichen Männer- und Frauenstimme, welcher von groß G bis zweigestrichen g geht. Man bediente sich derselben bei dem Mangel einer präzisen Tonschrift

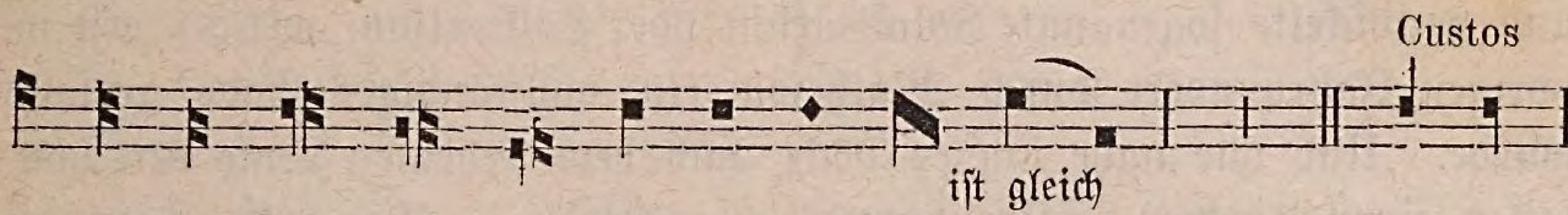
für die Treffübungen beim Gesangunterricht. Die musikalische Hand war im Mittelalter in größtem Ansehen; ohne sie durfte Niemand hoffen, den Gesang je richtig zu erlernen. Sie allein schuf, nach der damals herrschenden Meinung, den kunstgebildeten Sänger; wer ohne sie sang, war ein Naturalist, ein Kunstvagabund, ein Jongleur.

Die Guidonische Neumenschrift erhielt sich bis in's 12. Jahrhundert; von da an beginnen die zusammengesetzten Tonzeichen zu verschwinden, und den einfachen Zeichen, den gestielten und ungestielten Punkten, die nun eine quadratische oder rautenförmige Gestalt annahmen, Platz zu machen. Auch tauchte um diese Zeit in einzelnen Gegenden, z. B. in der Trierer, Metzer und Kölner Diözese das Fünfliniensystem auf, welches den Vortheil gewährte, daß man bei Melodien, deren Tonumfang über die Oktave hinaus reichte, den Schlüssel nicht mehr im Laufe des Tonstückes so oft zu versetzen brauchte, indem die Anwendung von unsern heutigen Hilfslinien noch nicht üblich war. Unsere heutige Choralnotenschrift hat demnach im Wesentlichen noch das Aussehen der Choralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts. Es ist in derselben das Vierliniensystem*), der Ut- und Fa-Schlüssel, die gestielte Longa, (siehe folgendes Beispiel), die ungestielte Brevis, die rautenförmige Semibrevis, und in manchen Büchern auch noch die Plica oder Quernote, von der nur die beiden Endpunkte je einen Ton bedeuten, angewandt. Als Pausen resp. Athmungszeichen ist für das volle Athemschöpfen ein durch das ganze Liniensystem gehender senkrechter Strich, für das unbemerkte schnelle Athemschöpfen ein kleines, nur durch die beiden mittlern Linien gehendes Strichlein, und für den Schluß eines Satzes ein Doppelstrich angewandt. In den gedruckten und geschriebenen ältern Choralbüchern war das kleine Strichlein kein Athmungszeichen, sondern es hatte den Zweck, die oft wirr durcheinander liegenden und aufeinander gehäuften Noten, die zu einem Worte gehörten, von einander abzusondern. Am Ende einer Notenzeile ist die erste Note der folgenden Zeile durch einen sogenannten Custos angezeigt; er wurde auch vor der Schlüsselversetzung angewandt. Auch muß noch bemerkt werden, daß in der ältern und heutigen Choralnotenschrift die Noten keinen verhältnißmäßigen, sondern nur einen relativen Werth haben. Die Longa dauert deßhalb nicht noch einmal so lang, sondern nur etwas länger als die Brevis, und die Brevis nicht noch einmal so lang

---

*) Das Vierliniensystem genügt für das Aufschreiben der alten lateinischen Choralmelodien, indem nur wenige derselben den Umfang einer None (neun Stufen) überschreiten.

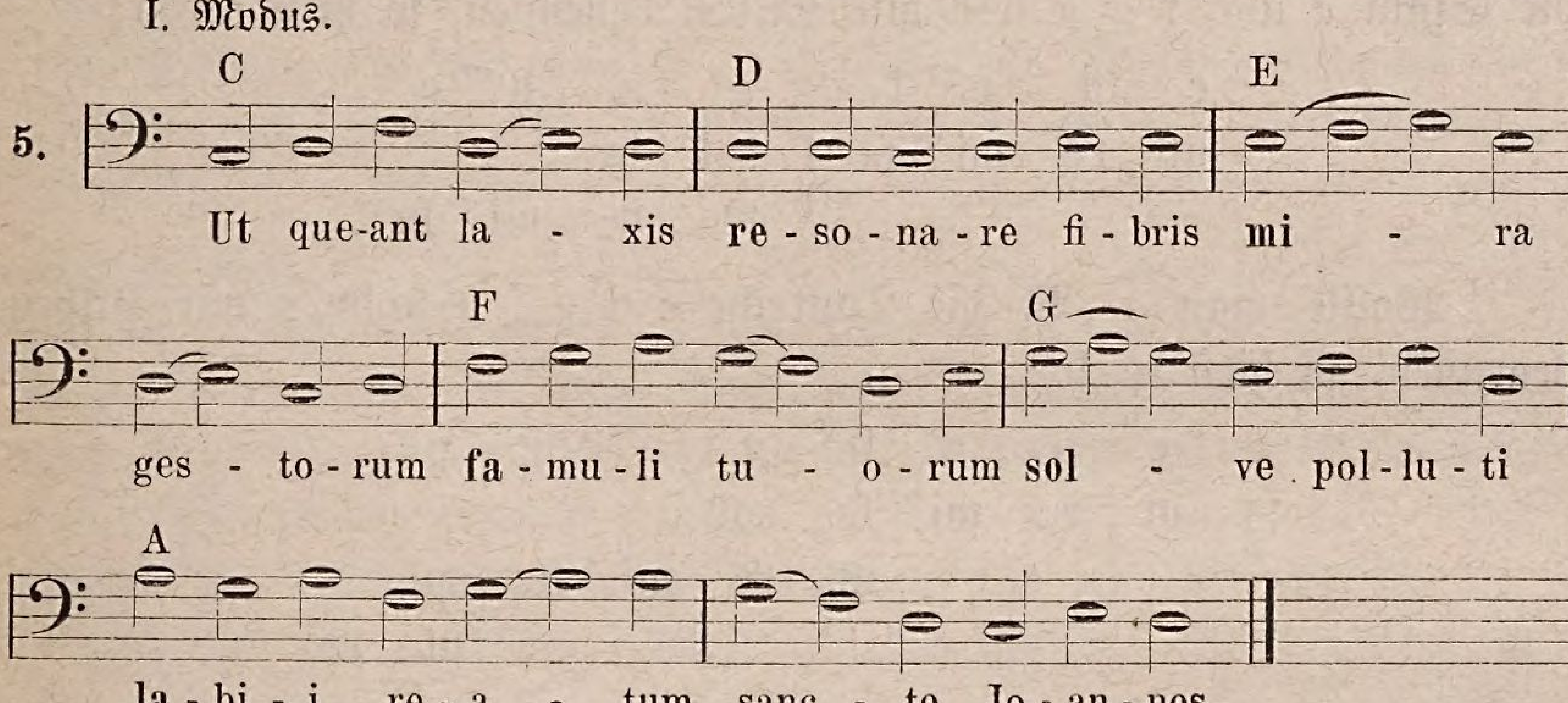
als die Semibrevis. Der Ut-Schlüssel kömmt nur auf den drei obersten und der Fa-Schlüssel nur auf den drei untersten Linien vor.



Unsere heutigen Taktstriche haben demnach eine ganz andere Bedeutung, als die senkrechten Striche der Choralnotenschrift. Ueberbleibsel aus der alten Neumenschrift sind die in unserer heutigen Notenschrift angewandten **Pausezeichen** 𝄽 𝄾, welches dort **Tonzeichen** waren, wie auch das Zeichen für den Doppelschlag (~) und für den Pralltriller oder Schneller (𝆗), desgleichen unser Auflösungszeichen, welches ein **Tonzeichen** für den Ton H, und unser ♭, welches ein Tonzeichen für den Ton Be war.

Die Erfindung der Notenschrift ist aber nicht Guido's **einziges** Verdienst: er ist auch der Urheber der noch heute in manchen Ländern üblichen Benennung der Töne nach den Silben ut (oder do) re, mi, fa, sol, la. Die Silbe si kam erst viel später hinzu. Wie es scheint, kam er durch Zufall auf diese Silbenbenennung der Töne, die er in einem Briefe an seinen Freund Michael als „Merkzeichen beim Gesangunterrichte" empfiehlt. In dem Hymnus auf den h. Johannes „Ut queant laxis" beginnt nämlich der erste Vers mit ut, der zweite mit der Silbe re, der dritte mit der Silbe mi u. s. f., und jeder folgende Satz stets mit einem um eine Stufe höhern Tone, wie folgt:

5.



Diese Silben, welche die fünf Vokale a o u e i enthalten, gewähren auch heute noch beim Gesangunterrichte den Vortheil, daß sämmtliche Vokale geübt werden, und ihre schnelle Aussprache wird dadurch erleichtert, daß sie (mit Ausnahme der ersten, an deren Stelle man später die Silbe do setzte) mit einem Consonanten beginnen.

Aus dem Mangel einer siebenten Silbe zur Bezeichnung des siebenten Tones der Tonleiter entwickelte sich nach Guido die schwierige und verwickelte sogenannte Solmisation oder Solfisation, welcher erst im vorigen Jahrhundert durch Matheson ein vollständiges Ende gemacht wurde. Und wie nahe lag es doch, auch dem siebenten Tone der Tonleiter einen eigenen Silbennamen zu geben! — Die sechs Töne ut, re, mi, fa, sol, la (d. i. c d e f g a) nannte man ein Hexachord, in welchem der halbe Ton von der 3. zur 4. Stufe liegt. Das Gleiche trifft bei dem Hexachorde g—e zu. Die drei in dem alten Tonsysteme (von 20 Tönen) vorkommenden Hexachorde, die mit den Tönen Γ G g beginnen, nannte man Hexachorda dura (harte Hexachorde wegen des in denselben vorkommenden Tones h (auch be durum*) oder be quadratum ♮ genannt); die zwei mit den Tönen C c beginnenden Hexachorde hießen Hexachorda naturalia (natürliche Hexachorde), weil kein ♭ und ♮ (kein be und h) in denselben vorkömmt; die beiden mit F f beginnenden Hexachorde hießen Hexachorda mollia (weiche Hexachorde), weil in ihnen der Ton be (♭ molle, auch ♭ rotundum genannt) angewandt wurde. Wurde im Gesange ein Hexachord überschritten und ein anderes Hexachord betreten, so waren nach der Guidonischen Silbenbenennung die dem neuen Hexachorde angehörigen Töne so zu benennen, daß auf den vorkommenden Halbton stets die Silben mi fa trafen, in Folge dessen die meisten Töne des Tonsystems mit zwei und drei Silben zugleich benannt werden mußten, um einen Ton genau zu bezeichnen. Wollte man z. B. die Skala c d e f g a h c mit Silben benennen, so hieß es so:

c d e⌒f g a h⌒c
ut re mi⌒fa { sol la
{ ut re mi⌒fa

Wollte man z. B. die Tonreihe c d e f g a be c mit Silben benennen, so hieß es so:

c d e⌒f g a⌒be c
ut re mi fa sol
ut re mi⌒fa sol
ut re

Nachstehende Tabelle veranschaulicht das zur Zeit Guido's gebräuchliche Tonsystem mit Buchstaben- und Silbenbenennung:

---

*) In dem alten Tonsysteme galt der Buchstabe b (mit Ausnahme des tiefen B, welches dort H bedeutete) für die beiden in demselben üblichen Töne be und h. Ein anderer chromatischer Halbton kam in demselben nicht vor. Den Ton be notirte Guido in den Choralbüchern mit dem Zeichen ♭, und den Ton h mit ♮.

excellentes	ee	—	—	—	—	—	—	la
	dd	—	—	—	—	—	la	sol
	cc	—	—	—	—	—	sol	fa
	bb (hh)	—	—	—	—	—	fa	♮ mi
	aa	—	—	—	—	la	mi	re
superac.	g	—	—	—	—	sol	re	ut
	f	—	—	—	—	fa	ut	
	e	—	—	—	la	mi		
acutae	d	—	—	la	sol	re		
	c	—	—	sol	fa	ut		
	b (h)	—	—	fa	♮ mi			
	a	—	la	mi	re			
finales	G	—	sol	re	ut			
	F	—	fa	ut				
	E	la	mi					
	D	sol	re					
graves	C	fa	ut					
	B	mi						
	A	re						
	Γ	ut						

In dieser Veränderung der Benennung der Töne (Mutation) bestand das Wesentliche der sogen. guidonischen Hand. Will man z. B. den Ton C grave (No. 4 der guid. Hand) benennen, so sagt man C fa ut; will man den Ton G final (No. 8 der Hand) bezeichnen, so sagt man G sol re ut; No. 11 heißt c sol fa ut u. s. f. Dieser Tonbezeichnung wurde, wie schon gesagt, endlich dadurch ein Ende gemacht, indem man für den Ton be die Silbe sa, und für den Ton h die Silbe si anwandte. —

Dem ersten Versuche eines mehrstimmigen Gesanges begegnen wir in den Werken Hucbald's. Seine Theorie der Harmonie, „Organum oder Diaphonie" genannt, enthält die Regeln für den damals gebräuchlichen mehrstimmigen Gesang. Dieselben sind sehr einfacher Natur und lassen sich in ein paar Worte zusammenfassen: Begleitung einer Choralmelodie in lauter Consonanzen „Quarten, Quinten und Oktaven" wie folgt

Zweistimmiges Organum:

Begleitung in Quinten:	a	cd	d	d	d	d	d	e	c	a	a
Hauptmelodie:	D	FG	G	G	G	G	G	a	F	D	D
Satz aus dem Te Deum:	Tu	Pa -	tris	sem -	pi -	ter -	nus	es	fi -	li -	us.

Sollte der Gesang dreistimmig werden, so wurde die Hauptmelodie in der Oktave verdoppelt; sollte er vierstimmig werden, so wurde die organirende Stimme, also beide tiefere Stimmen in der höhern Oktave verdoppelt. Diese Art und Weise, mehrstimmig zu singen, nannte man „Parallelorganum“, im Gegensatze zu dem sogenannten „schweifenden“ Organum, in welchem außer den Quarten und Quinten auch Terzen und Sekunden zulässig waren, wie folgt:

6.


Das schweifende Organum konnte nur im zweistimmigen Gesange angewandt werden *).

Daß man zur Zeit des Guido von Arezzo noch keine weitern Fortschritte im mehrstimmigen Gesange gemacht hatte, geht daraus hervor, daß auch er noch das H.'sche Organum lehrte. Die damalige Neumen=

*) Manche neuere Schriftsteller (u. a. Kiesewetter, Oscar Paul und A. von Tymus) haben die praktische Ausführung solcher in Quinten=, Quarten= und Oktavenparallelen einherschreitende Gesänge „als jedem musikalischen Gefühle Hohn sprechend,“ für unmöglich gehalten. Doch mit Unrecht! Sind denn nicht die ersten Anfänge einer jeden Kunst kindlich und mehr oder weniger roh? Man sehe sich doch nur einmal die ersten Anfänge der christlichen Malerei in Deutschland an. Auch die Kunst der Harmonie befand sich zur Zeit Hucbalds noch im Kindesalter. Die Tradition des Alterthums hatte einen mehrstimmigen Gesang nicht überliefert, weil keiner vorhanden war; dagegen hatte Boëthius, der die alte griechische Theorie wieder aufzufrischen suchte, die Quart, Quint und Oktave als Consonanzen, und die Terz und Sext als Dissonanzen aufgestellt. An dessen System knüpfte Hucbald für seine harmonischen Versuche wieder an. Hucbald war von seinem Organum sehr eingenommen, denn er sagt von seinem zweistimmigen Parallel= und schweifenden Organum: „Wenn auf diese Weise zwei oder mehrere in gemessener Gravität, wie es dieser Gesangsweise zukommt, zusammensingen, so wird man aus der Vermischung dieser Töne einen lieblichen Zusammenklang hervorgehen sehen“. Und vom verdoppelten Organum sagt er: „Mit gemessener Gravität gesungen, wie es der eigenthümliche Charakter des Gesanges erheischt, genau und einträchtig ausgeführt, wird dieser Gesang sehr lieblich und angenehm sein“.

Könnten wir unser Ohr einmal emanzipiren von der Harmonie, die ihm gleichsam anerzogen worden ist, dann würden wir vielleicht die Quinten=, Quarten= und Oktavenparallelen des H.'schen Organums nicht so schrecklich finden. Nach der musikalischen Erziehung aber, die wir Alle, der Eine mehr, der Andere weniger, genossen haben, kommt uns eine solche harmonische Fortschreitung sehr primitiv und nichts weniger als schön vor. Deßhalb ist jedoch der Rückschluß: „Weil eine solche Harmonie uns unerträglich vorkommt, mußte sie es auch vor 800 Jahren sein“, durchaus nicht gerechtfertigt. (W. Bäumker „Zur Geschichte der Tonkunst“.)

schrift, die sich in der Folge immer mehr vereinfachte, genügte für die Notirung der in gleichem Schritte nebeneinander herschreitenden verschiedenen Stimmen vollständig. Anders gestaltete sich jedoch die Sache, als man anfing, die organisirende Stimme mehr selbständig und in der Gegenbewegung mit der Hauptstimme fortschreiten zu lassen. Um ein exaktes Zusammensingen zu ermöglichen, war man jetzt genöthigt, die Dauer der Töne genau zu bestimmen und gegen einander abzumessen. In dieser Weise „organisirte“ man schon zu der Zeit des berühmten Musikschriftstellers Johannes Cotton, genannt der Scholastiker, der im Jahre 1047 im Kloster zu St. Matthias in Trier sein Amt als Abt antrat.

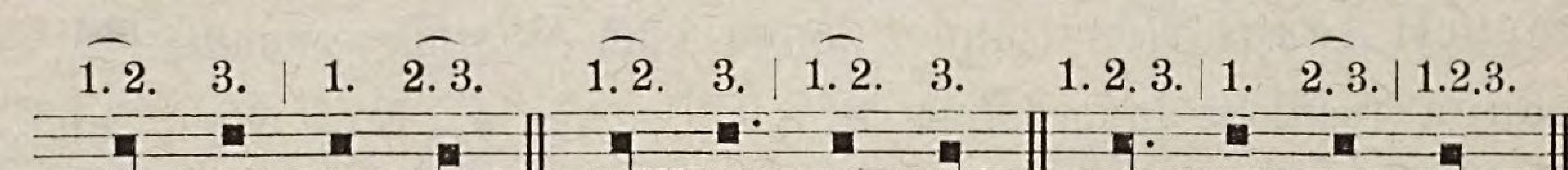
Gegen Ende des 12. Jahrhunderts hatte der takthaltige mensurirte mehrstimmige Gesang, die sogenannte Mensuralmusik, schon bedeutende Fortschritte gemacht, wie das aus einem Traktate aus den Jahren 1270 bis 1280, der einem gewissen Franco von Köln zugeschrieben wird, hervorgeht. Der Traktat enthält ein schon vollständig ausgebildetes System der Mensuralmusik, welche, wie der Verfasser sagt, schon andere vor ihm behandelt hätten. „Mensuralmusik ist nach Franco ein Gesang, der durch lange und kurze Zeittheile gemessen wird. Mensur (Messung) an sich ist die Einrichtung, welche die Länge und Kürze der Töne eines jeden Gesanges dieser Art angibt. Auf die andere Art des Gesanges, den Choral (Cantus planus) findet die Mensur keine Anwendung. Tempus (Zeittheil) ist ein bestimmtes Maaß sowohl des einzelnen Tones, als auch des Gegentheils, des Schweigens, was man gewöhnlich Pause nennt“. Franco zählt vier Notengattungen auf: die doppelt lange Note (duplex longa auch Maxima genannt) ▬╕, die Longa (gestielte lange Note) ■╕, die Brevis ■, kurze Note, und die Semibrevis ♦, halbkurze Note. Von dem Maaße*), dem Modus (der Takteinrichtung) und der Gruppirung dieser Noten zu einem Gesange hängt ihr Zeitwerth ab. Sie werden entweder dreizeitig oder zweizeitig gemessen (stehen also, modern ausgedrückt, im $^3/_1$ oder $^2/_1$ Takte). Im ersten Falle hieß der Modus perfect (vollkommen) und in letzterm Falle imperfect. Drei ist nämlich, sagt Franco, die vollkommenste Zahl, weil sie von der Allerhöchsten Dreifaltigkeit, der wahren und reinen Vollkommenheit, den Namen hat. „Alle Musik, sagt Joh. de Muris**), geht von der Dreizahl aus; drei dreimal genommen, gibt

*) Maaß nannte man die einfache Verbindung von Länge und Kürze, d. h. einer langen und einer kurzen Silbe, daher auch der Ausdruck „Silbenmaaß.“

**) Ein musikalischer Schriftsteller des 13. Jahrhunderts.

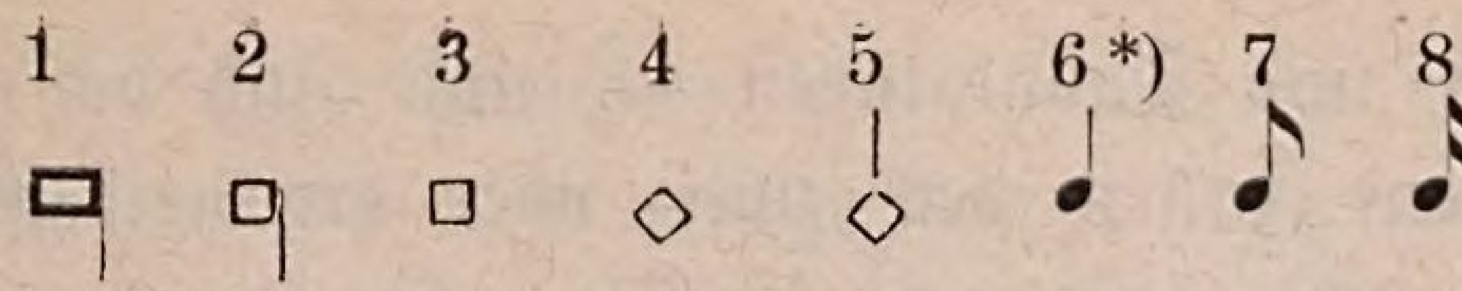
neun, worin alle Zahlen begriffen sind, da man nach neun immer wieder zur Einheit zurückkehrt, daher steigt die Musik auch nicht über die Neunzahl". Die Brevis ■ diente als Ausdruck der Einheit, d. h. sie stellte eine Zeit (einen Takttheil) dar, und wurde deßhalb auch tempus (Zeit) genannt. Beim Modus perfectus galt die Longa soviel als drei Breves, und diese soviel als drei Semibreves; beim Modus imperfectus galt die Longa so viel als zwei Breves, und diese soviel als zwei Semibreves. Der Modus imperfectus tritt aber als selbständiges rhythmisches Maaß erst im 14. Jahrhundert, also viel später als der Mod. perfect., auf. Von der bloßen Möglichkeit eines selbständigen zweitheiligen Maaßes (einer geraden Taktart) hatten die ältesten Mensuralisten so wenig eine Vorstellung, daß Franco sagt: „die imperfecte Longa werde ohne ergänzende Hilfleistung einer ihr voranstehenden oder nachfolgenden Brevis gar nicht angetroffen." So lange zwei oder mehrere Noten von einerlei Gattung aufeinander folgten, waren sie alle perfect, d. h. jede galt drei Noten der zunächstfolgenden kleinern Gattung; sobald aber eine kürzere Note vor oder hinter einer längern stand, wurde die längere imperfect, d. h. sie galt nur zwei der nächstfolgenden Notengattung und füllte dann mit der ihr vorausgehenden und nachfolgenden das dreizeitige Maaß (den dreizeitigen Takt) aus. Die duplex Longa oder Maxima galt jedoch stets nur zwei Longa. Zur Verdeutlichung der rhythmischen Messung bedienten sich die ältern Mensuralisten auch schon des hinter eine Note gesetzten Punktes, den sie divisio modi (die Theilung des Maaßes) oder signum perfectionis (das Zeichen der Vollendung) nannten, wie folgt:

7.



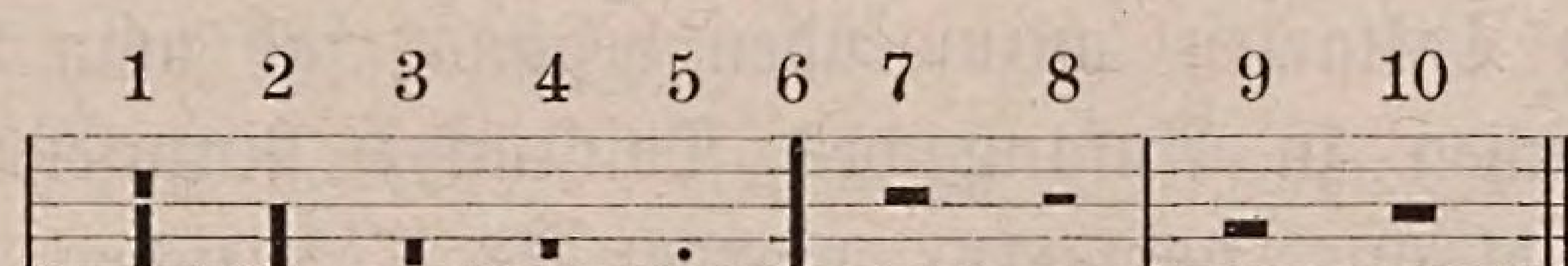
Von zwei ganz gleichen Noten, zwei Breven, die zwischen zwei Longas standen, galt in solcher Stellung (siehe vorstehendes Beispiel) die zweite den doppelten Werth der ersten; der zwischen gesetzte Punkt (divisio modi) schied dagegen die Noten in Gruppen, wobei dann die Longa nur zwei Breves galt und die der Longa folgende oder vorhergehende Brevis die Zahl der drei Tempora vervollständigte.

Bei Adam von Fulda, einem Musiktheoretiker, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts schrieb, ist die Zahl der Gattungen der Mensuralnoten schon bis auf acht gewachsen, und bedient derselbe sich neben den gefüllten schwarzen auch schon der durchbrochenen weißen Noten, wie folgendes Beispiel zeigt:



No. 1, die Maxima, war die am längsten dauernde; No. 2 hieß die Longa (lange Note); No. 3 die Brevis (kurze); 4. die Semibrevis (halbkurze), 5. die Minima (kleinste), 6. die Semiminima (halbkleinste), 7. die Fusa (geschwänzte) und 8. die Semifusa (doppeltgeschwänzte). Auch die Stellung der Cauda (des Notenstieles), ob an der rechten oder linken Seite der Longa, ob nach oben oder nach unten gehend, hatte Einfluß auf die Dauer der Note. Ueberhaupt war die ganze Mensuraltheorie eine derartig verwickelte und subtile Lehre, daß nur ein durch und durch gebildeter Musiker mit derselben fertig werden konnte. Wer sich genauer über dieselbe unterrichten will, dem empfehlen wir H. Bellermann's Werk „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des Mittelalters", Berlin 1858.

Als Pausen bedienten sich die Mensuralisten längerer und kürzerer dicker senkrechter Striche und auch wagerechter Strichlein, wie folgt:

8.


Für die der Longa perfecta entsprechende Pause setzte man einen durch drei Spatien (Zwischenräume) gehenden fetten Strich, wie bei 1; für die der Longa imperfecta und auch der Brevis imperfecta entsprechende Pause einen durch zwei Spatien gehenden Strich, wie bei 2; er galt im Gegensatz zu erstgenannter Pause, welche drei Tempora (Taktheile) galt, nur zwei; für die Brevis recta setzte man einen nur durch einen Zwischenraum gehenden senkrechten Strich, wie bei 3; für die größere Semibrevis (Semibrevis major) setzte man einen durch zwei Drittel des Spatiums und für die Semibrevis minor ein nur durch ein Drittel des Spatiums gehendes senkrechtes, oder auch ein größeres oder kleineres wagerechtes Strichlein (siehe 4, 5, 7, 8). Auch machte schon Marchettus von Padua den Vorschlag, die beiden Semibrevis-Pausen zur leichtern Unterscheidung entweder oben oder unten an die Linie zu schreiben, wie bei 9 und 10. Das Zeichen für die Schlußpause war ein durch das ganze Liniensystem gehender senkrechter Strich, wie bei 6. Taktstriche machte man in den Einzelstimmen keine, und findet man dieselben nur

*) Die gefüllten schwarzen Noten waren ebenfalls viereckig, und nahmen erst im 17. Jahrh. die runden Notenköpfe an. Auch war es in England üblich, die kleinstwerthigen Noten roth zu färben.

in den Partituren und Tabulaturen — und auch da nicht immer —; nur in zweifelhaften Fällen des zwei- oder dreitheiligen Notenwerthes wurden sie durch das über oder zwischen die Linien gesetzte Punctum divisionis (· oder ⁝) ersetzt.

Wie man sieht, hat sich Manches aus der ältern Notenschrift in's gerade Gegentheil bei der modernen Notenschrift verwandelt: unsere heutigen Zeichen für die längere Pause (ganze und halbe Taktpausen) waren früher die Zeichen für die kürzesten Pausen; und unsere heutigen Taktstriche, die keinen Taktwerth haben, hatten früher solchen; der hinter die Note gesetzte Punkt, der früher als Theilungszeichen galt, bedeutet heute eine Verlängerung des Tones u. s. w.

Die ältern Mensuralisten hatten, wie schon gesagt, die Brevis als Zeiteinheit für den Modus (den Takt nach unserm Begriffe) angenommen, daher der noch heute übliche Ausdruck „à la breve-Takt“. Den perfekten (dreitheiligen) Modus zu Anfang des Stückes anzudeuten, hielten sie für ganz überflüssig, denn das verstand sich bei ihnen von selbst. Erst im 14. Jahrhundert, als man auch den Modus imperfectus (die ungeraden Taktarten) anzuwenden begann, sah man sich genöthigt, ein Tempuszeichen zu Anfang des Tonstückes hinzusetzen. Für den (dreitheiligen) Modus perfectus wurde als Taktzeichen ein (zuweilen durchstrichener) Kreis ○, ⌽ oder ⌽$_3$ vorgemerkt und es faßte dann die größere Notengattung die nächstfolgende bis zur Minima dreimal — von der Minima abwärts fand nur zweitheilige Messung statt — und für den Modus imperfectus wurden als Taktzeichen nur ein unvollständiger Kreis 𝄴 𝄵 oder 𝄵$_2$ vorgemerkt. Ist dieses letztere Zeichen durchstrichen oder nach links Ɔ offen, so verloren alle Noten die Hälfte ihres Zeitwerthes, d. h. die Bewegung wurde doppelt. (Auch in unserer Notenschrift haben wir noch dasselbe durchstrichene Zeichen 𝄵 für den Allabreve-Takt.) Eine beigeschriebene Bruchzahl $\frac{2}{1}$ oder auch das Zeichen 𝄴$_2$ bedeutete dasselbe; enthält dagegen der Zähler des Bruches den Nenner vier mal 𝄴$\frac{4}{1}$, so wird die Schnelligkeit vierfach. Beim Modus perfectus gibt das Durchstreichen des Kreises ⌽ die doppelt schnelle, ⌽ $\frac{3}{2}$ oder ⌽$_3$ die dreifach schnelle Bewegung an. H. de Zelandia gebrauchte folgende Zeichen ⁘ ⊡ ○ C ⨀ ⊙. Auch folgende Zeichen waren im Gebrauche ◎, gleichbedeutend mit ⌽, ◎ gleichbedeutend mit C $\frac{3}{2}$; © C ◎, wodurch eine immer kleinere Zeittheilung der Noten angedeutet wurde. Der äußere Kreis deutete den Modus (die drei- oder zweitheilige Taktart), der innere das Tempus (die Brevis als Zeiteinheit, Takttheil) und der Punkt die Prolation (die Semibrevis als Zeiteinheit, Takttheil) an. Ein geregelter

Gebrauch dieser Taktzeichen stellte sich erst in der Schule der Niederländer (15. Jahrhdt.) fest. Dieselben zogen auch die bequemere Taktweise nach der Semibrevis (der Prolation) vor, welche man daher auch als Tactus (Schlag oder Berührung) nannte. Um einen sichern Maaßstab einer Grundbewegung für ein Gesangstück zu erhalten, nahm man ein sogenanntes „volles Maaß der Noten“ (integer valor notarum) an, so schnell als (wie Gafor sagt) der Athem eines ruhig Athmenden geht (in modum scilicet pulsus aeque respirantis), oder als man bei mäßiger Schnelle die Hand heben und senken mag. Da man nun bei der Senkung das Pult, das Buch oder den Tisch leicht zu berühren, oder den ersten Takttheil mit kräftigerer Berührung anklopfend zu markiren pflegte, so hieß ein solcher Zeitabschnitt Tactus, die Berührung, woraus unser Wort „Takt“ entstanden ist.

Je minderwerthig eine Note, die man als Zeiteinheit beim Taktiren annahm, war, um so langsamer war das Tempo. Auch wir thun heute noch ganz dasselbe, indem wir bei ganz langsamem Tempo die Achtel als Tact schlagen.

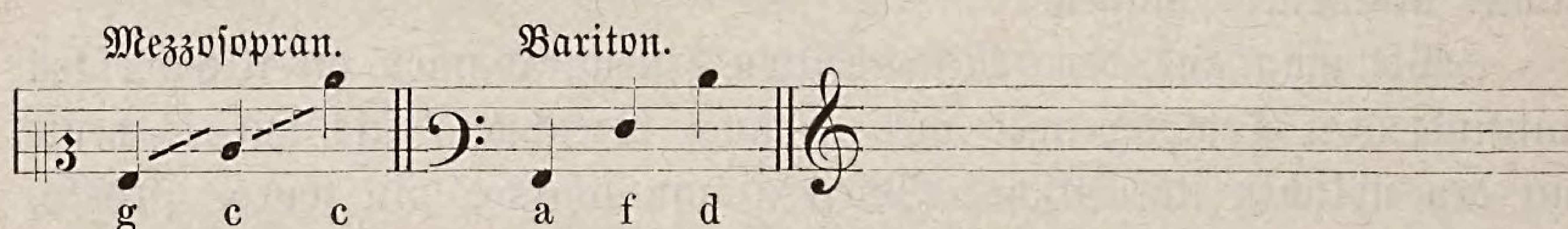
Wie man aus dem Mitgetheilten ersieht, konnten die Alten einen stattfindenden Tempowechsel viel genauer bezeichnen, als wir es heute mit den üblichen italienischen Wörtern, piu mosso, piu lento, presto, prestissimo u. s. f. zu thun im Stande sind.

In der ältern Mensuralmusik spielen auch die sogenannten Ligaturen (Verbindungen mehrerer Noten auf einer Silbe) eine wichtige Rolle und bereiteten den Sängern nicht unbedeutende Schwierigkeiten. Die Zeitwerthe der einzelnen Ligaturnoten waren mannigfach und verschieden, und betrafen die Anfangs- und Endnote sowie auch die mittlern Noten der Notengruppe. Erstere hießen notae initiales, die mittlern notae mediae und die Endnote finales. Die Proprietas war die den Ligaturanfängen zukommende Geltung (cum, sine und cum opposita proprietate). Die Geltung der ersten Note (proprietas) wechselte, jenachdem dieselbe (die initialis) keinen, oder ein Stiel an der rechten oder linken Seite nach oben oder nach unten hatte, und die erste mediae (die erste der mittlern Noten) höher oder tiefer als die Initialis war. Die Mittelnoten (mediae) galten alle als Semibreves, außer der ersten derselben bei der opposita proprietas. Es war dies, wie man sieht, eine sehr verwickelte Theorie, und doch muß derjenige in derselben bewandert sein, der eine alte Partitur lesen und entziffern will.

Auch in der Mensuralmusik wurden die beiden im Choralgesange damals gebräuchlichen Schlüssel (Claves), der C- und F-Schlüssel, und in späterer Zeit auch noch der G-Schlüssel  angewandt. Die-

selben hatten hier jedoch folgende Gestalt angenommen: C-Schlüssel 𝄡 oder 𝄡, F-Schlüssel 𝄢. Für die Sopranstimme wurde der C-Schlüssel auf der untersten, für die Altstimme auf der dritten, und für die Tenorstimme auf der vierten Linie angewandt; in dem ersten Falle hieß dann dieser C-Schlüssel der Sopran- oder Diskantschlüssel, im zweiten Altschlüssel und im dritten Tenorschlüssel; für die Baßstimme gebrauchte man den auf der vierten Linie stehenden F-Schlüssel, weßhalb man ihn auch Baßschlüssel nennt. Weil man auf diese Weise den aus 11 Tönen bestehenden natürlichen Umfang, die sogenannten Brusttöne, einer jeden der vier Singstimmen in den fünf Linien ohne Beihilfe der Hilfslinien darstellen konnte, darum nannte man die so gesetzten Schlüssel auch die natürlichen Schlüssel (Chiavi). Beispiel:

9.

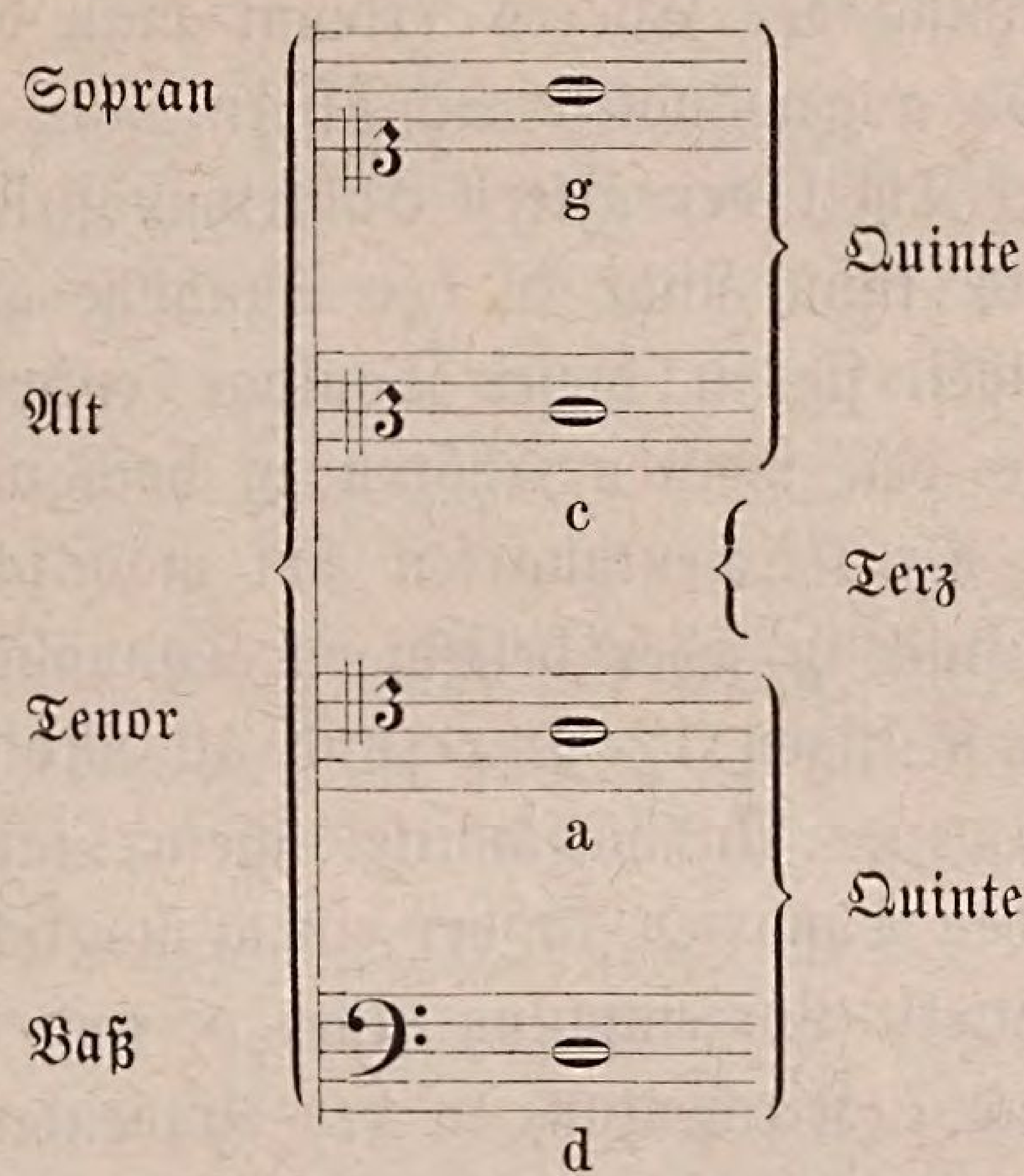



Wenngleich eine normale gute Stimme oben noch einen oder zwei Töne mehr erreichen kann, so sind diese höhern Töne jedoch stets mit Vorsicht zu intoniren, und eignen sich nur beim Fortesingen zu Einsätzen.

Je nach der höhern oder tiefern Lage des Stimmenumfanges unterscheidet man höhere oder tiefere Stimmen ein und derselben Stimmgattung, also hohe oder tiefe (Mezzo-) Soprane, hohe oder tiefe Tenore, tiefe und hohe Bässe, welch letztere man Baritone nennt. Für den Mezzosopran gebrauchte man den auf der zweiten Linie stehenden C-Schlüssel, für hohe Tenore zuweilen auch den Altschlüssel, für den Bariton den auf der dritten Linie stehenden F-Schlüssel (siehe obiges Beisp.), und für hohe Soprane den G- oder Violinschlüssel, so genannt, weil man die Violinmusik in demselben notirte. Die drei letztgenannten Schlüssel hießen auch Chiavetti oder Transpositionsschlüssel, weil man ein in diesen Schlüsseln notirtes Gesangstück sehr leicht, ohne eine Note zu ändern, mit hinzugedachter Anwendung der Vorzeichnung eines oder mehrerer Kreuze oder Been um einen oder zwei Töne höher oder tiefer setzen kann, sollte die Tonhöhe dem Chore etwa nicht passen. Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satze für Sopran, Alt, Tenor und Baß pflegte man die Schlüssel zunächst so zu setzen, daß das System des Basses

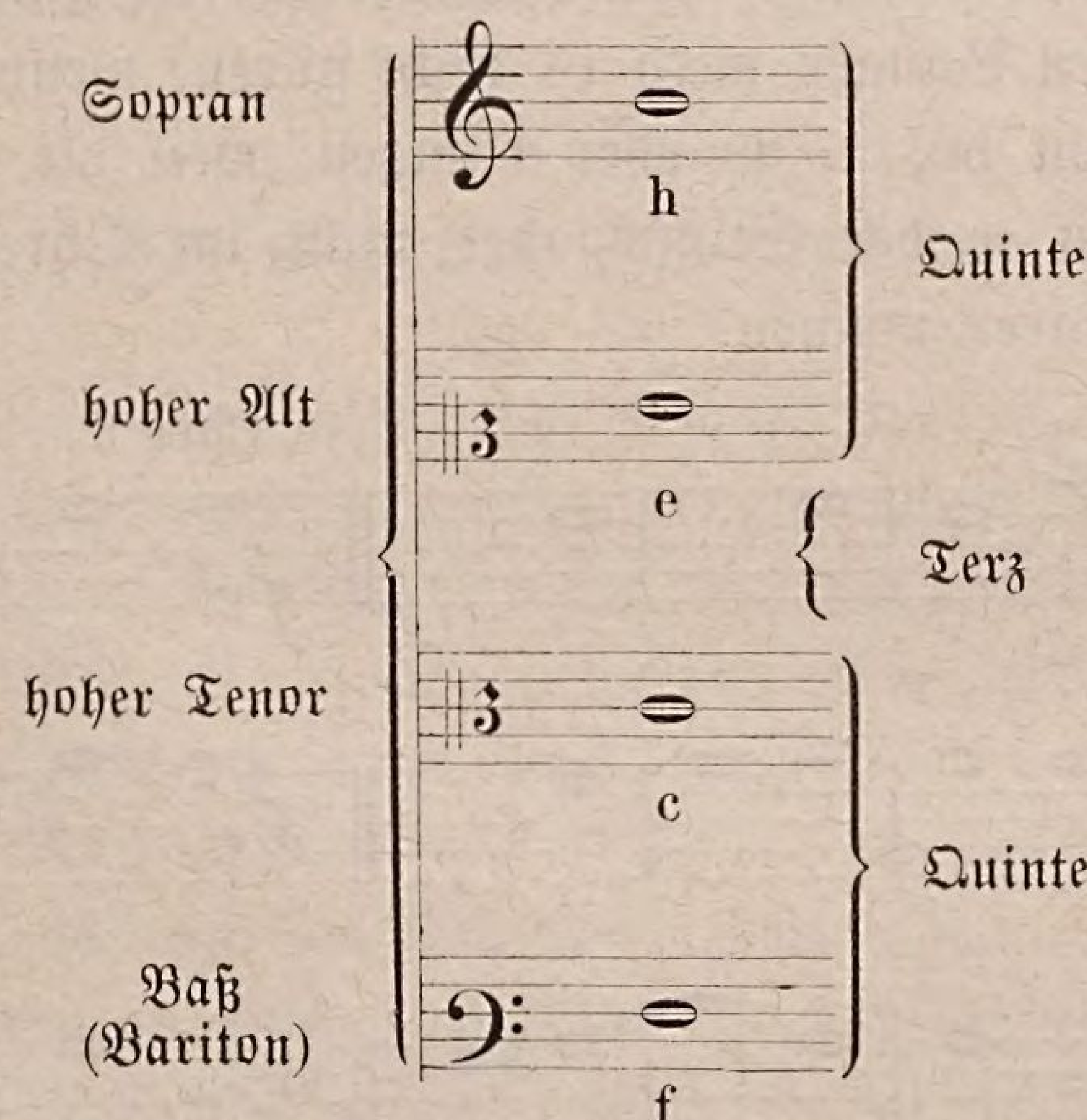
mit dem F-Schlüssel auf der vierten Linie eine Quinte tiefer als das des Tenors stand; der Alt stand eine Terz höher als der Tenor und der Sopran wieder eine Quinte höher als der Alt, wenn die Note für eine jede Stimme auf ein und derselben Linie steht, wie folgt:

10.



Das ist die normale (leider von vielen Unwissenden als veraltet und als überflüssig verrufene!) Anwendung der vier natürlichen Gesangschlüssel. Auch die Chiavetti wurden in derselben Ordnung angewandt wie folgt:

11.



Weil jede Gattung der menschlichen Stimme ihren besondern Klangcharakter hat, und weil die ältere Chormusik ausschließlich Vokalmusik war und jede Instrumentalbegleitung ausschloß, darum mußten die Componisten darauf bedacht sein, ihren Gesangkörpern für ihre jeweiligen

Zwecke, und auch der Abwechslung halber, verschiedenartige Klangfarben zu geben, welches sie durch die verschiedenartigen Zusammenstellungen zu erreichen suchten. Es klingt z. B. ein Chor, zusammengestellt aus Sopran, Tenor, Alt und Baß, ganz anders als wenn dasselbe Stück von Sopran, Mezzosopran, Alt und Bariton vorgetragen würde. Die Art der Zusammensetzung des Chores erkennt man daher schon in den meisten Fällen an den angewandten Schlüsseln.

Ein sehr großer Theil der ältern Chorcompositionen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts kann nicht in der Tonhöhe ausgeführt werden, wie sie notirt sind, weil sie in dieser Tonlage entweder keinen Effekt machen oder weil sie den meisten Chören zu hoch oder zu tief liegen. Das alte Tonsystem der Kirchentonarten bot nämlich nicht die Möglichkeit dar, ein Tonstück in jeder beliebigen Tonhöhe zu notiren, wie wir das mit unsern heutigen 12 Dur- und 12 Molltonarten zu thun vermögen. Ein theilweises Aushülfsmittel hiefür fanden die Componisten bei tief liegenden Tonarten in der einzig möglichen Transposition in die Oberquarte mittelst Vorzeichnung eines ♭, und bei hoch liegenden Tonarten (dem 5. und 7. Kirchenton) in der Anwendung der Chiavetti, welche, in Gedanken mit den natürlichen Schlüsseln (Chiavi) verwechselt und einer hinzugedachten Vorzeichnung von 3 ♯ oder 4 ♭ ohne eine Note zu ändern das Stück um eine kleine resp. große Terz tiefer macht. Es braucht dies aber nur der Dirigent beim Einüben des Stückes vermittelst der Geige, des Klaviers oder eines andern Instrumentes zu thun, denn die meisten Sänger wird es nicht stören, wenn sie ihre Note c in der Tonhöhe von be, a, as oder d singen, weil die wenigsten derselben den Normalton a der Stimmgabel ~~nicht~~ im Ohre haben. Ein Beispiel wird dies klarer machen.

12.





In umgekehrter Weise läßt sich die normale Schlüsselzusammenstellung durch Verwandlung der Chiavi in die Chiavetti und mit Hilfe der ♯ und ♭ um eine große oder kleine Terz erhöhen. So z. B. liegt die Messe „Iste confessor" von Palestrina zu tief, und thut man daher wohl, dieselbe bei der Ausführung um eine kleine Terz zu erhöhen. Die Erlernung dieser alten Schlüssel bereitet den Schülern durchaus nicht die Schwierigkeiten, die man sich vorstellt; den Violin- und Baßschlüssel nur allein zu lernen ist reine Bequemlichkeit. Zudem ist die Notirung des „Tenors im Violinschlüssel" geradezu falsch, indem die Töne des Tenors um eine Oktave tiefer erklingen, wie sie notirt sind. — Eine Beschreibung der modernen Notenschrift ist überflüssig.

§ 3. Das alte und das moderne Tonsystem.

Das heutige Tonsystem hat sich aus dem alten diatonischen Tonsysteme entwickelt; letzteres lehnt sich an das altgriechische Tonsystem, welches, wie schon im vorigen Kapitel gesagt wurde, Boëthius († 524) wieder zur Geltung zu bringen versuchte. Von der Hebräischen Tempelmusik, sagt Ambros in seiner Musikgeschichte, — 1. Bd. pag. 196 — holte sich die Musik der ersten Christen den Geist und die Heiligung, und von der Tonkunst der Griechen Form, Gestalt und Schönheit.

Der Tradition zufolge soll der hl. Ambrosius, Bischof von Mailand († 397) folgende vier diatonische Tonleitern

1.	D	e	f	g	a	h	c	d	authentus	protus,
2.	E	f	g	a	h	c	d	e	„	deuterus,
3.	F	g	a	h	c	d	e	f	„	tritus,
4.	G	a	h	c	d	e	f	g	„	tetrardus,

dem griechischen Tonsysteme entlehnt und nach denselben Melodien componirt haben. Eine diatonische Tonleiter hieß bei den Griechen diejenige Tonleiter, welche vom Anfangston bis zur Oktave zwei große halbe und fünf ganze Tonstufen enthielt. Den ganzen Ton (die ganze Tonstufe) theilten sie nach ihren physikalischen Berechnungen in zwei ungleich große Halbtöne, von denen sie die kleinere Hälfte $\frac{4}{9}$ Diësis oder kleiner Halbton nannten; die größere Hälfte $\frac{5}{9}$ hieß großer Halbton. Auch in unserm heutigen Tonsystem besteht noch derselbe Unterschied. So sind die beiden diatonischen Halbtöne e—f und h c und der von einer Erniedrigung des obern Tones herstammende Halbton z. B. c—des, d—es u. s. f. große Halbtöne, während der von einer Erhöhung des gleichen Tones herstammende Halbton z. B. c—cis, f—fis u s. f. ein kleiner Halbton ist. Cis und Des, Fis und Ges u. s. f. treffen demnach nicht zusammen; jedoch ist der Unterschied ein so geringer, daß er für unser Ohr bei Tasteninstrumenten verschwindet, so daß ein nicht ganz feines Ohr diese Töne, die wir enharmonische Töne nennen, für gleichklingend hält. Der Clarinettist, Flötist und Violonist weiß jedoch, daß man cis anders greifen muß als Des, Fis anders als Ges u. s. f. Davon weiter unten ein Mehreres.

Im Sinne antiker Theorie angesehen, stellt jeder der vier oben angeführten authentischen Kirchentöne zwei neben einander gestellte Tetrachorde (Tonreihen von 4 Tönen) vor, von denen der erste und zweite Ambrosianische Kirchenton nach der Lage des Halbtones aus zwei gleichen Quarten, und beim dritten und vierten aus zwei ungleichen Quarten zusammengesetzt ist, wie folgt:

1. D e⌒f g | a h⌒c d.	3. F g a h|c d e⌒f.
2. E⌒f g a | h⌒c d e.	4. G a h⌒c | d e⌒f g.

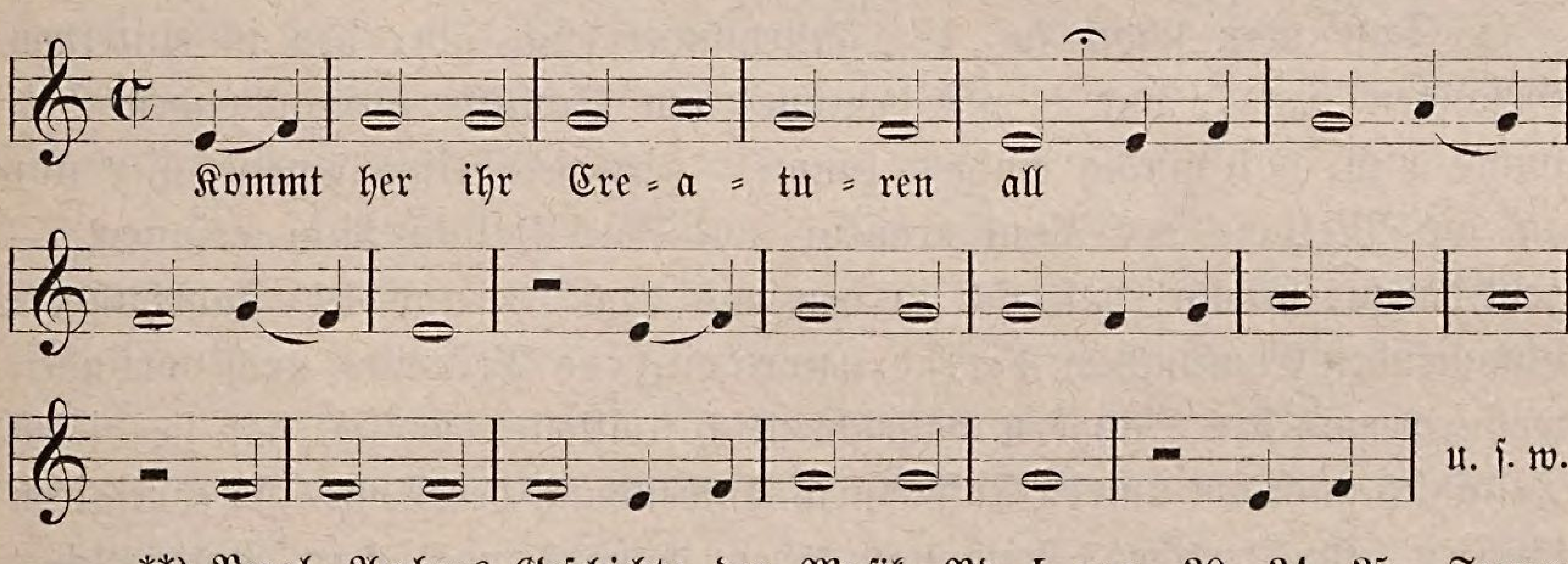
In der mit F beginnenden Tonreihe ergibt sich der Mißstand, daß in dem tiefern Tetrachord ein Halbtonschritt gar nicht vorkommt, dasselbe folglich keine reine, sondern eine aus drei ganzen Tonschritten bestehende übermäßige Quarte darstellt. In dieser Tonreihe machte sich in der Quarte f—h jener von der ganzen mittelalterlichen Theorie so sehr gefürchtete Tritonus (3 ganze Töne) geltend, mit dem sie nicht anders fertig zu werden wußte, als daß sie ihn völlig verbot, jenen musikalischen Teufel (diabolus in musica), zu dessen Bannung es nöthig wurde, unter gewissen Umständen jenes h um einen Halbton zu erniedrigen und be zu singen. Allerdings wird erst bei den Musikschriftstellern des 11. Jahrhunderts (Guido von Arezzo u. A.) die ausdrückliche Unterscheidung des runden und des eckigen Bee (be rotundum ♭, und be quadratum ♮), d. i. unser heutiges B und H, gemacht; aber faktisch wird

diese durch die unabweisbaren Rücksichten des Wohlklanges und der leichtern Singbarkeit gebotene Unterscheidung schon in sehr früher Zeit gemacht worden sein, besonders da die noch zur Zeit des hl. Ambrosius vollgültige antike Theorie der Musik durch die Anwendung des verbundenen und getrennten Tetrachordes*) ganz denselben Unterschied beobachtete. Vermuthet wird auch, daß freisinnigere Musiker dieser Zeit diesen Tetrachord auch am untern Ende durch Erhöhung des Tones f in fis corrigirten; überzeugende Beweise davon hat man bis jetzt noch nicht gefunden, sondern nur schwache Andeutungen in der uns allerdings noch nicht ganz klaren Neumenschrift. War einmal mit dem b—h die starre diatonische Consequenz gebrochen, was hinderte dann die Musiker, dieselbe zu gleichem Zwecke auch an einer andern Stelle zu durchbrechen?

Die Scheu vor dem Tritonus scheint bei den alten Kulturvölkern eine allgemein verbreitete gewesen zu sein, was für die Feinfühligkeit derselben Zeugniß ablegt. Um mit demselben nicht in Collision zu kommen, gebrauchten manche derselben nicht die siebenstufige, sondern nur eine sechs- oder fünfstufige Tonleiter, in welcher entweder f oder h, oder beide Töne, beharrlich ausgeschlossen sind. So hieß z. B. die uralte chinesische und gälische Tonleiter**) c d e f b c, welche die Chinesen im Wesentlichen bis auf die neueste Zeit beibehalten haben, obgleich sie die vollständigere diatonische Tonleiter daneben kennen gelernt haben. Manche alten schottischen und irischen Volkslieder sind ebenfalls über eine unvollständige Tonleiter componirt, so z. B. das Lied „Letzte Rose", in welchem die Quarte h vollständig ausgeschlossen ist. Auch unter den allerältesten lat. Choralgesängen finden sich einige

---

*) Den drei verschiedenen Tetrachorden D e⌒f g — e⌒f g a — und g a h⌒c entsprach die alte viersaitige Lyra, welches Instrument zur Begleitung des Gesanges resp. zum Mitspielen der Melodie gebraucht wurde. Nachstehende Melodie eines kath. Kirchenliedes über das Tetrachord e f g a stammt höchstwahrscheinlich aus jener Zeit:

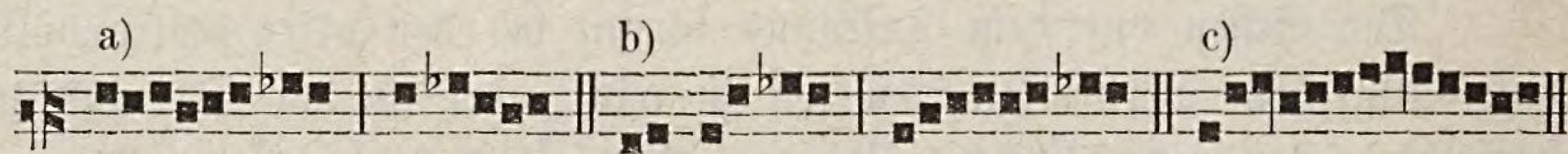


**) Vergl. Ambros Geschichte der Musik, Bd. I pag. 30, 34, 35. Ferner G. F. Graham, Songs of Scotland. Vol. III.

Gesänge dieser Art z. B. das Te Deum, in welchem in der ersten Hälfte der Ton f beharrlich ausgeschlossen ist, und ein sehr altes Gloria in excelsis Deo.

Die Regeln über die Vermeidung des Tritonus waren folgende:

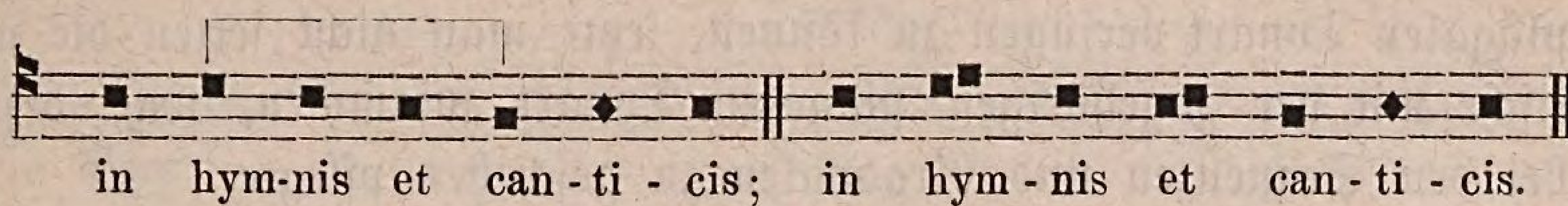
1. Ist in einer Notengruppe f der tiefste und h der höchste Ton, so muß h in be verwandelt werden; (Beisp. 13 a).
2. Folgt nach der offenen oder ausgefüllten Quinte d—a der Ton h, und wird wieder auf a zurückgegangen, so muß be gesungen werden (Beisp. b); folgt aber nach der Quinte d—a der Ton h, und wird nicht auf a, sondern auf g zurückgegangen und dann noch höher aufgestiegen, so bleibt h unverändert (Beisp. c).

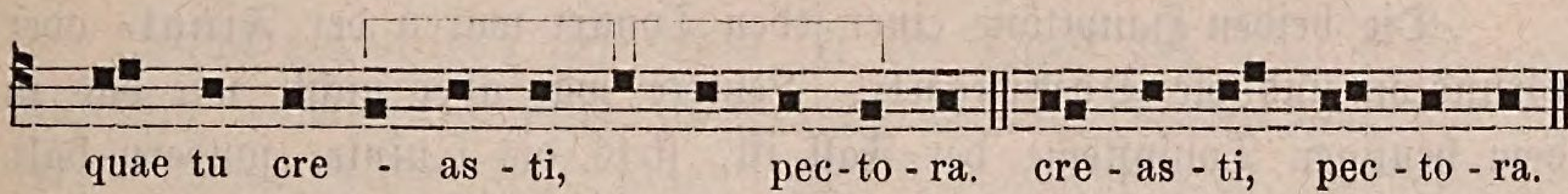
13. 

Weil die Alten sehr viel auf die Reinheit und Charakteristik der Tonart hielten und man ganz besonders in der Schlußphrase über die betreffende Tonart nicht im Zweifel gelassen werden durfte, so vermieden sie es, in der Schlußphrase der beiden Tonarten von G den Ton h zu erniedrigen, weil dann das Gesangstück den Anschein bekommen hätte, als gehöre es einer der beiden Tonarten von D an, welche die kleine Terz (f) als charakteristischen Ton über ihrem Grundtone haben. Aus den vielen Zeugnissen hierüber sei nur dasjenige hier angeführt, was J. de Muris (Coussemaker, Scriptores tom. II. pag. 268) über diesen Punkt sagt. Es heißt dort: „Igitur inter omnes synemmenon plus repugnat hic duobus tonis, septimo scilicet et octavo quantum ad processus suos, quantum ad saeculorum differentias, quantum ad cantus communes responsoriorum. Ideo si quis in his tonis uti vult ♭ rotundo, quod tamen ineptum et impertinens est, hoc in medio faciat cantuum istorum tonorum, non in principio et minus in fine“.

Daß man schon im 13. Jahrhundert sich über den in einzelnen Gesängen des 7. und 8. Kirchentones am Schlusse auftauchenden Tritonus nicht vollständig einigen konnte — es sei beispielsweise hier nur an die Melodie des Veni creator und des Lauda Sion erinnert — geht daraus hervor, daß sich in den aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammenden Chorbüchern dieser uncorrigirte Tritonus noch vorfindet, wodurch man den Sängern wahrscheinlich freistellen wollte, daß sie diesen Tritonus auch am untern Ende durch Anwendung des Tones fis corrigiren könnten, für welchen Ton man aber damals noch kein Notenzeichen hatte. Andere corrigirten diesen Tritonus auf die Weise, daß sie die

Melodie änderten und bis auf c aufstiegen, was allerdings ein radikales Mittel für dessen Beseitigung war. Man findet demnach diese Stellen in den Büchern des 13. und 14. Jahrhunderts in dieser zweifachen Leseart:

14. 



Nur Unwissende können deßhalb an diesen Stellen ein ♭ einzeichnen.

Schon um die Zeit Gregor's d. Gr. († 604) gebrauchte man die oben genannten vier diatonischen Tonleitern in zweifacher Weise: entweder in **authentischer** (ursprünglicher) oder **plagaler** (abgeleiteter) Form. Um einen größern Reichthum im Ausdrucke zu erhalten, hatte man eine jede der vier ursprünglichen authentischen Tonarten in Quinte und Quarte getheilt, dann die Quarte oben weggenommen und unten an die Quinte angesetzt, wodurch man 8 Tonarten erhielt, wie folgt:

1. Modus		D e⁀f g a h⁀c d	Dorische Tonart,
2. „	a h⁀c	D e⁀f g a	Hypodorische „
3. „		E⁀f g a h c d e	Phrygische „
4. „	h c d	E f g a h	Hypophrygische „
5. „		F g a h c d e f	Lydische „
6. „	c d e	F g a h c	Hypolydische „
7. „		G a h c d e f g	Mixolydische „
8. „	d e f	G a h c d	Hypomixolydische „

Je zwei und zwei Tonarten gehörten somit zusammen, und hatten denselben Grund- oder Schlußton. Während die über authentische Tonarten componirten Melodien sich über den Grundton bis zur Oktave erheben und somit einen freiern Aufschwung nehmen konnten, durften die über plagale Tonarten componirten Melodien sich nur um eine Quinte über den Grundton erheben, aber um eine Quarte unter denselben hinabsteigen. Die plagalen Tonleitern bewegen sich somit um ihren Grundton herum, und haben in Folge dessen einen ruhigern sanftern Charakter.

Die Melodien beschränkten sich in der Regel auf den Umfang (**Ambitus**) einer Oktave oder None, und es galt die Regel, daß die authentischen Tonarten (mit Ausnahme der 5. Tonart) **unten**, die plagalen aber **oben** ihren Ambitus um einen Ton erweitern durften; jedoch findet man viele Melodien, die nicht den ganzen, der Tonart zuständigen

Ambitus erreichen, während man auch solche findet, die ihren Ambitus oben und unten um einen Ton überschreiten. Um einen noch größern (die ganze Menschenstimme umfassenden) Ambitus zur Verfügung zu haben und um über den verschiedenartigen Charakter der authentischen und plagalen Tonart verfügen zu können, setzte man nicht selten die authentische mit der zugehörigen plagalen Tonart zusammen, was besonders bei den Sequenzen und Gradualen zu geschehen pflegte.

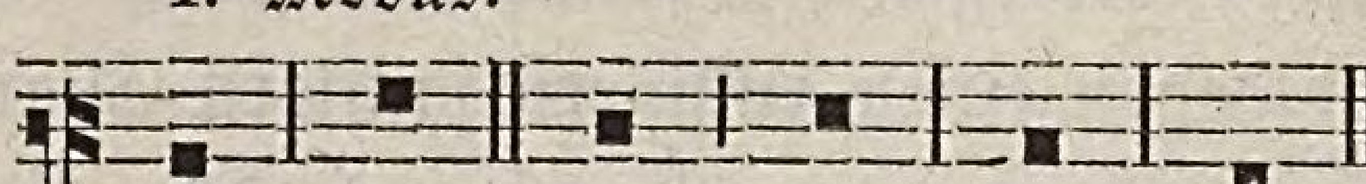
Die beiden Haupttöne einer jeden Tonart waren der Final- oder Grundton und die Dominante. Letztere war aber nicht, wie das in dem heutigen Tonsysteme der Fall ist, stets die Quinte, sondern bald die Quinte, die Sexte, die Quarte oder die Terz, wie aus folgendem Schema ersichtlich ist:

	Finale		Dominante		
1.	D	— — —	a	— — —	Quinte,
2.	D	— — —	f	— — —	Terz,
3.	E	— — —	c	— — —	Sexte,
4.	E	— — —	a	— — —	Quarte,
5.	F	— — —	c	— — —	Quinte,
6.	F	— — —	a	— — —	Terz,
7.	G	— — —	d	— — —	Quinte,
8.	G	— — —	c	— — —	Quarte.

Auf diesen beiden Tönen wurden in den Melodien die Hauptruhepunkte gemacht, und auf der Dominante wurde in den psalmartigen Gesängen der Text abgesungen, während in der Mitte und am Ende des Satzes eine für jede Tonart eigene Cadenz gemacht wurde. Außerdem waren für jede Tonart noch einige Töne bestimmt, auf denen die Theilschlüsse gemacht wurden und die man deßhalb Confinaltöne nannte. Es waren für die authentischen Tonarten in der Regel die Terz, die Quarte und (mit Ausnahme der 5. Kirchentonart) die unter dem Grundtone gelegene Unterseptime, und für die plagalen Tonarten der tiefste Ton der Tonleiter, und der nächste unter dem Grundtone gelegene Ton, wie folgt:

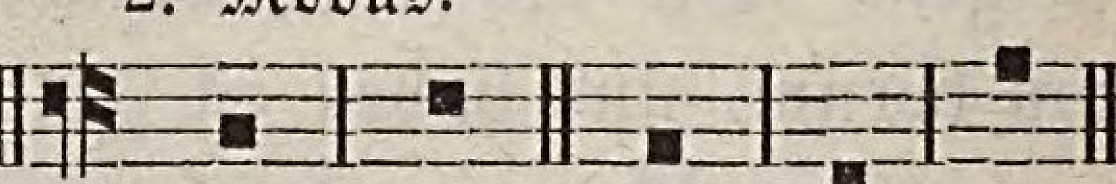
15.

1. Modus.



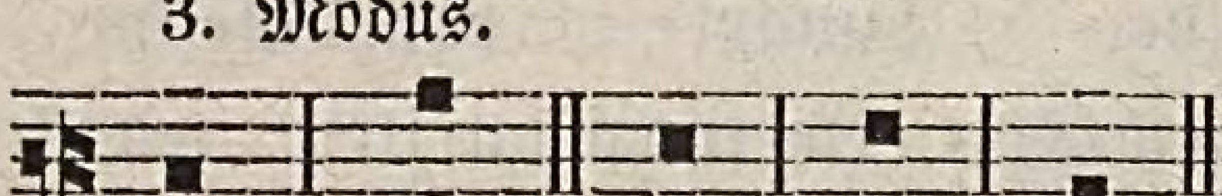
Fin. Dom. Confinalen.

2. Modus.



Fin. Dom. Confin.

3. Modus.



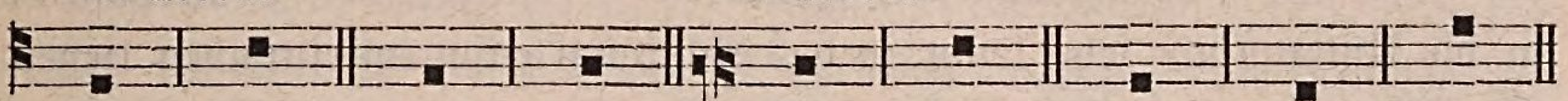
Fin. Dom. Confin.

4. Modus.



Fin. Dom. Confin.

5. Modus. 6. Modus.



Fin. Dom. Confin. Fin. Dom. Confin.

7. Modus. 8. Modus.



Fin. Dom. Confin. Fin. Dom. Confin.

Nicht nur waren diese Töne für die Ganz- und Theilschlüsse der einzelnen Tonarten bindend, sondern die Gesänge durften auch nur mit einem dieser Töne beginnen. Bei den sogenannten Responsorien mußten die Solosätze (Versus) immer mit der Dominante beginnen, weßhalb man die Tonart dieser Gesänge auch in ihrer Mitte, und zwar an der Dominante erkennen konnte. Als Erkennungsmerkmal der Tonart galt: 1) die Finalnote, 2) der Ambitus und 3) — besonders bei den Antiphonen und Responsorien — die Dominante.

Wie aus den Chorbüchern des 13. u. 14. Jahrhunderts hervorgeht, hatte man schon vor dieser Zeit versucht, das System der acht Kirchentonarten auf vierzehn Tonarten zu erweitern, indem man auch auf den Tönen A H C je eine authentische und plagale Tonart errichtete. Die beiden auf A errichteten Tonarten reihte man dem Systeme als 9. und 10. Modus, die auf H als 11. und 12., und die auf C als 13. und 14. Modus an. Die dem 9. und 10. Modus, der äolischen und hypoäolischen Tonart angehörenden und in die Liturgie aufgenommenen Gesänge sind ziemlich zahlreich — namentlich unter den Gradualen — vertreten. Seltener schon begegnet man den dem 13. und 14. Modus angehörenden jonischen und hypojonischen Gesängen, weil diese (unserer Durtonart gleichende) Tonart den ältern Musikern zu weichlich und zu sentimental klang; am allerseltensten aber begegnet man Gesängen, die dem 11. oder 12. Modus angehören, weil diese Tonart keine Theilung in reine Quint und reine Quart zuließ. Trotzdem sind uns Ueberreste dieser beiden, eine tiefe Klage ausdrückenden Tonarten in den Meßgesängen der Charwoche, z. B. dem Introitus „In nomine Jesu“ und „Nos autem“ sowie auch in einigen Tractus erhalten worden.

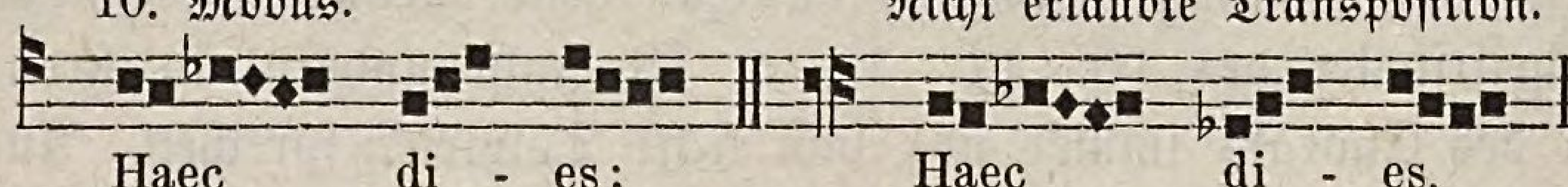
Daß diese sechs Tonarten (9. 10. 11. 12. 13. 14.) aber nicht allgemein zur Geltung gelangen konnten, geht daraus hervor, daß die Musikschriftsteller des 10., 11., 12. u. 13. Jahrhunderts in ihren Lehrbüchern des Chorals immer nur von acht Tonarten sprechen. Auch hat man nur für eine jede der acht Tonarten eine eigene Melodieformel für den Psalmengesang componirt, woraus hervorgeht, daß man das einfachere Achttonartensystem für das praktischere hielt, zumal, da sich

die sechs neu hinzugekommenen Tonarten vermittelst der Transposition in die Unterquinte sehr leicht in das Achttonartensystem einreihen ließen. Verändert man nämlich in den sechs ersten Tonarten durch Vorzeichnung eines ♭ sämmtliche h in be, welcher Ton in dem alten Tonsystem bekanntlich anwendbar war, so entsteht beim 1. Modus das Tonverhältniß des 9. Modus, beim 2. Modus dasjenige des 10. Modus, beim 3. Modus dasjenige des 11. Modus u. s. f. wie folgt:

9.	A	h⌒c	d	e⌒f	g	a			ist gleich
1.	D	c⌒f	g	a⌒be	c	d			
10.	e⌒f	g	A	h⌒c	d	e			ist gleich
2.	a⌒be	c	D	e⌒f	g	a			
11.	H⌒c	d	e⌒f	g	a	h			ist gleich
3.	E⌒f	g	a⌒be	c	d	e			
12.	f	g	a	H⌒c	d	e⌒f			ist gleich
4.	be	c	d	E⌒f	g	a⌒be			
13.	C	d	e⌒f	g	a	h⌒c			ist gleich
5.	F	g	a⌒be	c	d	e⌒f			
14.	g	a	h⌒C	d	e⌒f	g			ist gleich
6.	c	d	e⌒F	g	a⌒be	c			

Wie man sieht, kommen demnach in den Choralgesängen die sechs ersten Tonarten in zweifacher Gestalt, einmal mit dem wesentlichen Ton *h* (be aber nur als zufällig zur Vermeidung des Tritonus) und einmal mit dem wesentlichen Tone *be* vor. Dieses ♭ wurde dann als Zeichen der Transposition — aber nicht immer — hinter den Schlüssel als Vorzeichnung gesetzt. In den Melodien des untransponirten 10. Modus kömmt es nun aber nicht selten vor, daß der Ton h zur Vermeidung des Tritonus in be verwandelt werden muß. Aus diesem be würde nun bei der Transposition in die Unterquinte (d. i. auf den 2. Modus) der Ton es entstehen, welcher Ton in dem alten Tonsysteme nicht vorhanden und auch nicht erlaubt war. Aus diesem Grunde ließ man bis in die neueste Zeit in gedruckten Chorbüchern die meisten dieser Gesänge in ihrer ursprünglichen Tonart stehen. Beispiel:

10. Modus. Nicht erlaubte Transposition.

16. 

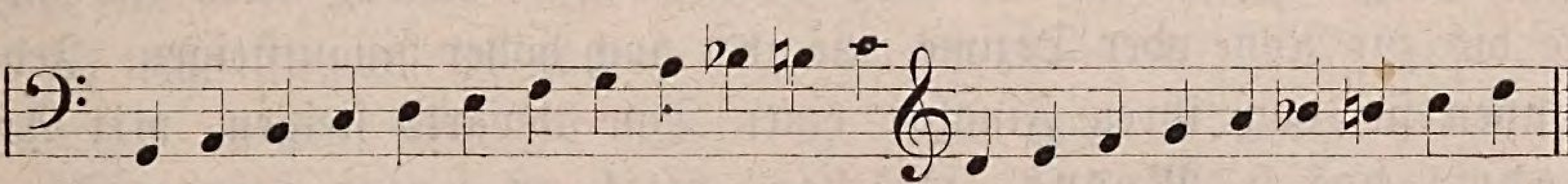
Die Gesänge des 10. Modus haben noch die Eigenthümlichkeit, daß sie den tiefsten Ton (e) des ihnen zuständigen Ambitus nicht be-

nützen, weßhalb man bei ihrer Transposition sie auch schon äußerlich daran erkennt, daß sie nur bis Be absteigen, während die Gesänge des 2. Modus diesen Ton niemals benützen und bis A absteigen. —

Weil die ältere Musik der Hauptsache nach Vokalmusik war, darum war für die Feststellung des damals üblichen Tonsystems der Umfang der Menschenstimme maßgebend. Nach Hucbald umfaßte das damalige Tonsystem 18 Töne und ging von Groß G bis eingestrichen c, wie folgt:

17. 

Bei Guido von Arezzo finden wir oben noch einen Ton beigefügt und neben den beiden höhern H den Ton be eingefügt, wie folgt:

18. 

Ohne Zweifel wurde das Tonsystem bei Einführung des mehrstimmigen Gesanges unten noch um einen Ton und oben noch um drei Töne erweitert, so daß es den Gesammtumfang der vier Gattungen der Menschenstimme umfaßte.

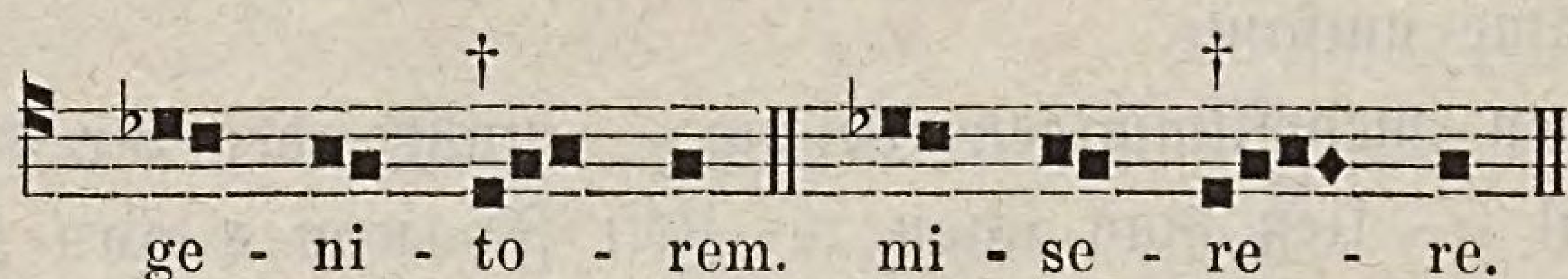
Für den mehrstimmigen Gesang — nicht aber für den einstimmigen Choral — ließ man schon zur Zeit Franco's von Köln chromatisch erhöhte und erniedrigte Töne zu. Er sagt nämlich: „Wenn der diskantirende Sänger in der richtigen (diatonischen) Musik keine gute Consonanz finden kann, dann mag er die falsche (fingirte) Musik zu Hülfe nehmen, d. h. er mag um der Consonanz willen einen Ton fingiren, der nicht in der Skala liegt". Auch Hugo von Reutlingen († 1359) sagt, „daß für die Instrumente: Leier, Monochord und Orgel mehr Halbtöne, wie deren die diatonische Skala bot, als nothwendig gefordert werden. Namentlich sei auf der Orgel der Ton fis hochnöthig, weil ohne ihn die Sequenz „Congaudent angelorum" und andere Gesänge sich nicht passend ausführen lassen"*).

Daß man im einstimmigen Choralgesange jedoch an der strengen Diatonik — ausgenommen die Beseitigung des Tritonus durch be (oder fis?) — festhielt, was man noch vor nicht langer Zeit bezweifelte, ist durch die neuern Forschungen hinreichend erwiesen. Die Scheu vor dem

*) Man trifft heute noch alte Orgeln an, denen das tiefe cis fehlt.

Subsemitonium modi d. i. dem unter dem Grundtone liegenden oder anzubringenden Halbtone, war bei den Alten so groß, daß sie denselben sogar im 5. Modus, wo er doch leitereigen war, vermieden, weil ein unter dem Grundtone erscheinender Halbton diesen derben Naturen zu weichlich klang. Guido von Arezzo sagt hierüber in seinem Micrologus, cap. 13: „Man erinnere sich außerdem, daß nach Ausweis der gebräuchlichen Gesänge die authentischen Tonarten kaum mehr als einen Tonus (Ganzton) unter den Grundton hinabstiegen. Von diesen scheint der authentische Tritus (die 5. Kirchentonart) dieses höchst selten zu thun wegen der Unvollkommenheit des darunter liegenden Halbtones". Balthasar Praspergius aus Merseburg, der um's Jahr 1500 an der Universität in Basel docirte, sagt in seinem Traktate „Clarissima plana atque choralis musicae interpretatio, cap. 13": Hierzu ist kurz zu wissen, daß die Gesänge der authentischen Tonarten nur bis zur Oktave des Grundtones aufsteigen können, selten nur dürfen sie bis zur None oder Dezime, nie aber noch höher hinaufsteigen. Jedoch können sie von ihren Finalen einen Ton abwärts steigen, mit Ausnahme des 5. Modus, welcher, weil er unter seiner Finale keinen Tonus (Ganzton) hat, eine kleine Terz abwärts steigt, wie es die Antiphone „Alma redemptoris" bei den Worten „genitorem" und „miserere" zeigt, wie folgt:

19.



Man ging also lieber noch eine Stufe tiefer hinab, als daß man von dem hier leitereigenen Subsemitonium modi Gebrauch machte. Daraus folgt denn doch bis zur Evidenz, daß man in den andern authentischen Tonarten, die einen Ganzton unter ihrem Schlußtone haben, in den Schlußformeln diesen Ton doch ganz gewiß nicht als Halbton sang.

Bis tief in's 17. Jahrhundert hinein wurden die Kirchentonarten auch für mehrstimmige kirchliche und weltliche Gesangmusik angewandt. Bei der nunmehr stets fortschreitenden Entwickelung der Harmonie und der contrapunktischen Kunst war man genöthigt, der oft sehr schroffen Akkordfolgen halber, dem Ohre immer größere Conzessionen zu machen und in den Tonschlüssen Kreuze und Been anzuwenden. Dadurch wurde nun das diatonische Tonsystem immer mehr durchlöchert und es gelangten die auf C und A errichteten Tonarten fast zur ausschließlichen Herrschaft, und es kam das Dur- und Mollgeschlecht mit den 12 Dur- und 12

Molltonarten gegen die Hälfte des 17. Jahrhunderts zum vollständigen Durchbruch. Nur die als Cantus firmus in die mehrstimmigen Gesänge sehr häufig eingeflochtenen Choralmelodien ließ man intakt, und waren auch hier Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Töne des Cant. firm. unzulässig. Für den liturgischen Choralgesang sind die Kirchentonarten noch bis auf den heutigen Tag im Gebrauche und werden es auch bleiben, so lange man Choral beim katholischen Gottesdienste singt.

Es kann nicht geläugnet werden, daß die Kirchentonarten sich besser zum objektiven Ausdrucke der Gefühle eignen und daß ihre Ausdrucksfähigkeit eine vielseitigere ist, als die Dur- und Molltonarten, weil in Erstern die beiden halben Töne immer an verschiedener Stelle liegen, während sie bei allen Dur- und Molltonarten stets an derselben Stelle liegen. Die Meinung, As-dur klinge weicher und feierlicher als G-dur und nicht so hell und frisch als A-dur, beruht auf Einbildung. A-dur klingt etwas heller als As-dur, und As-dur heller als G-dur, weil die eine Tonart bei unserer feststehenden Tonhöhe höher liegt als die andere; weiter nichts. Sämmtliche Dur- und Molltonarten rufen demnach, im Grunde genommen, nur zwei völlig von einander verschiedene Grundstimmungen in unserer Seele hervor, weil alle Tonarten nach gleichem Maaße temperirt sind. Singen wir uns beispielsweise einmal die beiden folgenden Phrasen mit Ausdruck vor,

Dorisch. Phrygisch.

20. 

und wir werden sofort wahrnehmen, daß jede Phrase einen ganz verschiedenartigen Eindruck auf uns macht. Oder ändern wir in dem zweiten Beispiele f in fis (dann haben wir Moll), oder f und g in fis und gis (dann haben wir Dur) und singen uns die so veränderte Phrase wieder vor! Die nachstehende echt dorische Phrase läßt sich nicht einmal in unser Dur oder Moll umändern!

21. 

Auf die Charakteristik der Kirchentonarten hielten die ältern Musiker ein großes Stück, doch übertrieben sie viel in dieser Sache. Interessant sind die Regeln, die schon Johannes Cotton bezüglich der Composition eines Gesanges in dieser Beziehung aufstellte. „Das erste Gesetz der Melodiebildung ist, sagt er, daß der Gesang nach dem

Sinne der Worte sich richte". Zunächst ist jedoch Rücksicht zu nehmen auf die Gelegenheit und die Verschiedenheit des musikalischen Geschmackes. Wie nicht alle beim Essen denselben Geschmack haben, und die Einen lieber schärfere, die Andern lieber mildere Speisen genießen, so ist es auch in der Musik. Die Einen haben Freude an dem ernsten und bedächtigen Gange des I. Tones, Andere an der rauhen Schwerfälligkeit des II., wieder Andere erfreut das ernste, gleichsam unwillige Umherspringen des III. Tones; Einigen schmeichelt der IV. Ton, während Andere durch den leichtfertigen Gang des V. und dessen plötzlichen frappirenden Schlußfall sich angezogen fühlen. Manche werden sanft berührt durch die weiche gleichsam klagende Weise des VI. Tones; viele lieben die mimischen Sprünge des VII. und wieder andere den züchtigen gleichsam donnernden(!?) Klang des VIII. Tones". Nach andern alten Schriftstellern (Guido, Adam von Fulda, Cardinal Bona) ist die Charakteristik der 8 Kirchentonarten folgende: Die Gesänge des 1. Tones klingen majestätisch und dienen zum Ausdrucke hehrer Feier, würdiger Freude; der Charakter des 2. Tones ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen; starke Gemüthsbewegungen, Befehle, Drohungen werden durch den phrygischen 3. Ton ausgedrückt, während der 4. Ton einen sanften, klagenden, wehmüthigen Charakter hat und sich besonders für Bußgesänge eignet. Das leitereigene h verleiht dem 5. Ton etwas Eindringliches, Majestätisches, Freudiges, weßhalb man diesen Modus delectabilis, laetus, jubilans nannte. Die tiefere Lage und das wegen der Dominante häufig vorkommende be verleihen dem 6. Tone liebliche Weichheit; er dient zum Ausdrucke andächtiger Herzensstimmung, stiller Trauer. Dem 7. Tone ist Majestät, Erhabenheit, Freude eigen, auch rührende, erschütternde Gefühle lassen sich durch ihn ausdrücken; den achten Ton nannten die Alten kräftig, männlich und den Ton für Erzählung (tonus narrativus). Dieses Alles läßt sich durch zahlreiche Beispiele aus den liturgischen Chorbüchern belegen. —

Da heutzutage die Instrumentalmusik die Oberhand gewonnen hat, so ist nicht mehr die Menschenstimme, sondern jene maßgebend für den Umfang unseres Tonsystems, welches fast volle 8 Oktaven umfaßt. Unter allen Instrumenten verfügt aber nur einzig und allein die Orgel über dieses ungeheure Tongebiet, während die übrigen Instrumente nur über einen gewissen Theil desselben verfügen. Nächst der Orgel verfügt das Klavier über das weiteste Tongebiet, indem die Klaviaturen dieses Instrumentes in letzter Zeit auf volle 7 Oktaven gebracht wurden. Beim Stimmen der Orgel können die von einander noch unterscheidbaren

tiefsten Töne nur mit Hilfe der um eine und zwei Oktaven höhern, und die höchsten Töne nur mit Hilfe der um eine oder zwei Oktaven tiefern Töne, und der dabei sich erzeugenden Combinationstöne zur richtigen Einstimmung gebracht werden. Als tiefsten Ton ist für das heutige Tonsystem das sogenannte 32füßige C angenommen. Dieser Ton, der von einer offenen, 32 Fuß langen, oder von einer gedeckten, 16 Fuß langen Orgelpfeife erzeugt wird, macht 16 Luftschwingungen in der Zeitsekunde; und als den höchsten noch brauchbaren Ton gilt derjenige, der 4224 Schwingungen in der Sekunde macht.

Das gesammte durch die Orgel darstellbare Tongebiet ist in acht Oktaven von je zwölf Halbtönen eingetheilt, welche folgendermaaßen benannt und bezeichnet werden:

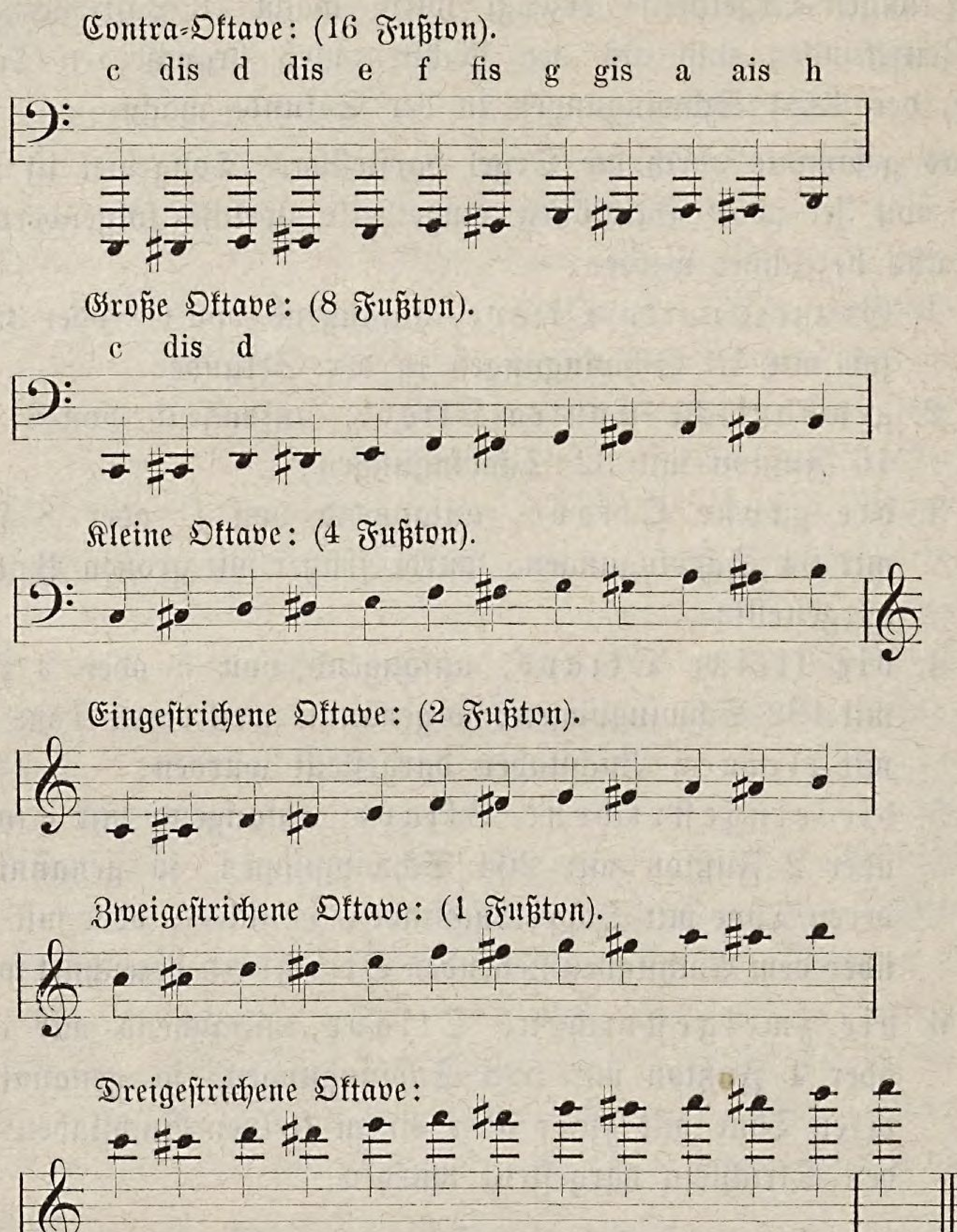
1. Große Contra-Oktave, anfangend von C^2 oder 32 Fußton mit 16 Schwingungen in der Sekunde;
2. gewöhnliche Contra-Oktave, anfangend von C^1 oder 16 Fußton mit 32 Schwingungen;
3. die große Oktave, anfangend von C oder 8 Fußton mit 64 Schwingungen; wurde früher mit großen Buchstaben dargestellt;
4. die kleine Oktave, anfangend von c oder 4 Fußton mit 132 Schwingungen; so genannt, weil deren Töne früher mit kleinen Buchstaben dargestellt wurden;
5. die eingestrichene Oktave, anfangend mit $\bar{c}$ (oder c), oder 2 Fußton mit 264 Schwingungen, so genannt, weil deren Töne mit Doppelbuchstaben (cc dd ee) oder mit einem über dem Buchstaben stehenden Strichlein bezeichnet wurden;
6. die zweigestrichene Oktave, anfangend mit $\bar{\bar{c}}$ (c^2) oder 1 Fußton mit 528 Schwingungen, so genannt, weil deren Töne mit zwei über einem kleinen Buchstaben stehenden Strichlein dargestellt wurden;
7. die dreigestrichene Oktave, anfangend mit $\bar{\bar{\bar{c}}}$ (c^3) oder $^1/_2$ Fußton mit 1056 Schwingungen;
8. die viergestrichene Oktave, anfangend mit $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ (c^4) oder $^1/_4$ Fußton mit 2112 Schwingungen.

Das fünfgestrichene (c^5) $\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}$ oder $^1/_8$ Fußton mit 4224 Schwingungen schließt das System ab.

Für die Darstellung der Töne der Großcontra-Oktave fehlen unserer Notenschrift die entsprechenden Zeichen. Uebrigens werden diese

Töne nicht einzeln für sich, sondern nur in Begleitung der höhern Oktave angewandt; und auch dann noch klingen sie undeutlich, bis noch höhere (schwächere) Töne der folgenden Oktave hinzutreten. Dasselbe gilt für die viergestrichene Oktave; auch für diese fehlen uns die Notenzeichen, und es sind auch d i e s e Töne nur in Begleitung tieferer Töne brauchbar. Die übrigen Oktaven lassen sich in Noten darstellen, wie folgt:

22.



Von den O r c h e s t e r i n s t r u m e n t e n erreicht als tiefsten Ton nur der Contrabaß das Contra-E und die F-Piccoloflöte das viergestrichene g als höchsten Ton.

Die Töne unseres heutigen Tonsystems sind auf unsern Tasteninstrumenten, dem Klaviere und der Orgel, nicht in mathematischer Reinheit gegeneinander abgestimmt, sondern in der sogenannten t e m p e r i r t e n gleichschwebenden Stimmung, weil man sonst nicht aus allen Dur- und Molltonarten auf denselben spielen könnte. Mit Ausnahme

der Oktave muß sämmtlichen Tonverhältnissen so viel von ihrer ursprünglichen Reinheit genommen werden, daß sie selbst noch musikalisch brauchbarer bleiben und in ihren Oktavenausfüllungen wiederum musikalisch brauchbare Intervalle geben, so daß ein jeder der zwölf Halbtöne, aus denen die Oktave besteht, Grundton einer der zwölf Dur- und Molltonleitern werden kann. Diese Abänderung der mathematisch reinen Intervalle in minder reine, aber musikalisch gleich brauchbare nennt man

die gleichschwebende Temperatur

oder schlechthin: die temperirte Stimmung der Tasteninstrumente. In früherer Zeit, da man nur aus wenigen Tonarten spielte, hat man verschiedenartige ungleich schwebende Temperaturen aufgestellt; allein je mehr reine Quinten sie enthielten, desto mangelhafter und unbrauchbarer waren sie. Den sogenannten Orgelwolf suchte man dann in selten gebräuchliche Tonarten zu verstecken, und wehe dem Spieler, der sich in diese Tonarten verirrte, denn je weiter man über zwei vorgezeichnete Kreuze oder Been hinausging, um so empfindlicher wurde das Geheul dieses Orgelwolfes.

In unserm heutigen Tonsysteme fällt, wenn man von C aus in einer Progression von ganz gleich großen (temperirten) Quinten — durch den sogenannten Quintenzirkel — fortschreitet, die zwölfte Quinte E♯—H♯ genau mit F—C zusammen, bei reiner Quintenstimmung aber nicht*); denn hier wird Eis gegen die Taste His, die bereits als C gegen F früher richtig eingestimmt war, und mit welchem Tone der Quintenzirkel wieder abschließt, fast um einen achtel Ton zu hoch erscheinen. In Zahlen ausgedrückt ist das Verhältniß von c zu his wie 1 : 1,01364. In der gleichschwebenden Temperatur muß daher dieses pythagoräische Komma auf den Zirkel von zwölf Quinten gleichmäßig vertheilt, d. h. der obere Ton einer jeden Quinte muß etwa um $^1/_{96}$ Ton gegen den untern Ton zu tief gestimmt werden, was sich auf der Orgel nach der nun wohl den meisten Orgelbauern bekannten Scheibler'schen Berechnung und Stimmmethode mittelst des Pendels**) sehr leicht ausführen läßt, nicht aber beim Stimmen eines

*) Weil die Saiteninstrumente immer in ganz reinen Quinten gestimmt werden, darum wird eine Geige, ein Violoncell immer nur in einer Saite mit dem Klaviere übereinstimmen. Bei der Orgel und dem Harmonium macht sich diese Verschiedenheit noch stärker fühlbar.

**) Zwei in einer ganz reinen Quinte einstimmende und mit einander ertönende Orgelpfeifen tönen bei gleich bleibender Windstärke ganz ruhig, ohne die geringste Störung, eine geraume Zeit mit einander fort. So bald man aber eine der beiden Pfeifen auch nur um das Geringste zu hoch oder zu tief macht, werden die beiden

Klavieres, bei welchem Instrumente die Stimmer nach wie vor auf ihr durch Erfahrung geschärftes und abgerichtetes Gehör angewiesen bleiben. — Zur Festsetzung einer absoluten Tonhöhe hat man das eingestrichene $\bar{a}$ als Normalton gewählt, welches durch die Stimmgabel dargestellt wird. In frühern Zeiten waren verschiedene Stimmungen im Gebrauche: für die weltliche Musik der Kammerton, für die Orgel der um eine ganze Stufe höhere Chorton, und der um eine Quarte höhere Cornettton als der Kammerton. Gegenwärtig herrscht zwar einzig und allein der Kammerton; jedoch ist über denselben ein völlig genaues Uebereinkommen an allen Orten noch immer nicht erreicht, was doch sehr wünschenswerth wäre. Bekanntlich hat zur Erreichung dieses Zweckes im Jahre 1858 die französische Regierung die Initiative ergriffen, und eine aus Fachmännern bestehende Commission ernannt, welche für das $\bar{a}$ 448 Schwingungen festsetzte — auf der Stuttgarter Naturforscherversammlung im Jahre 1834 wurden für dasselbe nur 440 Schwingungen angenommen — weil sich herausgestellt hatte, daß die Stimmung in 100 Jahren an der großen Oper in Paris um einen ganzen Ton gestiegen war, und die Sänger die aus jener Zeit stammenden Opern nicht mehr singen konnten. Am höchsten ist die Stimmung gegenwärtig noch in Petersburg und Wien. —

Das heutige Tonsystem kennt, im Grunde genommen, nur mehr zwei Tonarten: eine Dur- und eine Molltonart, welche mit Hilfe

---

Töne unruhig, und lassen mit äußerster Exaktheit periodisch wiederkehrende Stöße, sogenannte Schwebungen hören, welche sich um so schneller wiederholen, je mehr die Quinte sich von ihrer Reinheit entfernt. Scheibler hat nun für die kleine und eingestrichene Oktave ausgerechnet, wie viele Pendelschwingungen nach gewissen Pendellängen für eine jede der innerhalb dieser zwei Oktaven liegenden zwölf temperirten Quinten erforderlich sind, denn die Stöße der temperirten Quinten nehmen nach der Höhe der Tonlage zu. So stößt z. B. $\bar{e}$ $\bar{h}$ schneller als $\bar{c}$ g. In der nächsttiefern Oktave beträgt die Anzahl der Stöße in einer gegebenen Zeit gerade die Hälfte.

In runden Zahlen ausgedrückt ist das Schwingungsverhältniß der einzelnen Töne der C-dur-Tonleiter folgendes:

c	d	e	f	g	a	h	c
24,	27,	30,	32,	36,	40,	45,	48.

Nur die Quinte d—a, oder 27 : 40 ist nicht gleich 2 : 3, sondern 2 : 3 ist gleich $26^2/_3$: 40. Dieses d ($26^2/_3$) wäre dann aber nicht mehr die reine Quinte von g und hinwiederum dieses g nicht mehr die reine Quarte von dem tiefern d. Folglich liegt schon in dieser beschränkten Anzahl der Töne der Durtonleiter eine kleine Unreinheit, und es gehört dieses erniedrigte d ($26^2/_3$) eigentlich in die a-moll-Tonleiter, während das d (27) in die c-dur-Tonleiter gehört, in welcher die Tonika zur Sekunde der Tonleiter wie 8 : 9 oder 24 : 27 verhalten muß, wie schon in § 2 gezeigt wurde.

der Kreuze und Been eine zwölffache Versetzung zulassen, so daß wir von 12 Dur= und 12 Molltonarten sprechen, die sich in ihrem Wesen durch Nichts, sondern nur einzig und allein durch ihre verschiedenartige Tonhöhe von einander unterscheiden.

Eine *Durtonleiter* nennen wir diejenige Tonreihe, in der die beiden Halbtöne stets von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe liegen. Die zwölf Durtonleitern sind demnach folgende:

23.



Ges-dur und Fis-dur sind auf dem Klaviere und der Orgel gleichlautend, werden aber auf verschiedene Art notirt, weßhalb man diese beiden Tonarten *enharmonische* Tonarten nennt. Manche Componisten notiren auch noch in Cis-dur (gleich Des-dur), in welcher Tonart *jede* Note ein Kreuz erhält. Es ist dies aber eine unpraktische Notirung; denn je mehr Kreuze und Been in den Noten stehen, um so schwieriger sind dieselben zu lesen.

Die Durtonleiter könnte man auch die natürliche Tonleiter nennen, weil die Natur uns in den acht letzten Obertönen (siehe pag. 7) auf dieselbe hinweist. Die Molltonleiter ist dagegen conventionellen Ursprunges. Sie ist nicht mehr die auf A errichtete diatonische Tonleiter, sondern man hat sich dahin geeinigt, diejenige Tonleiter als die echte wahre Molltonleiter anzunehmen, die aus der Durtonleiter gebildet wird und hervorgeht, indem man in dieser die dritte und sechste Stufe um einen halben Ton erniedrigt, weil nur dann in ihr der Charakter der Weichheit ganz zum Ausdrucke kommt. Weil nur sie dem Akkordsysteme der Molltonart zur Grundlage dienen kann, darum nennt man sie auch die harmonische Molltonleiter. Für den Gesang ist sie (wegen ihrer übermäßigen Sekunde von der 6. zur 7. Stufe) nur dann brauchbar, wenn man sie aufsteigend nur bis zur 6. Stufe incl. singt, dann absteigt, und unten die oben ausgelassene 7. Stufe beifügt, wie folgt: c d es f g as g f es d c h c. Die zwölf echten (harmonischen) Molltonleitern heißen demnach:

24.



Statt Ges-moll wird immer Fis-moll, statt Des-moll immer Cis-moll und statt As-moll immer Gis-moll notirt, weil in diesen mit Kreuzen notirten Tonarten (Fis-, Cis- und Gis-moll) weniger chromatische Zeichen nöthig werden, Ges-, Des- und As-moll aber zu viele Been erfordern.

Der erste Ton einer Dur- und Molltonleiter wird Grundton oder Tonika genannt. Er bildet den Anfang und das Ende (das Alpha und das Omega) der Tonleiter und ist somit der Hauptton derselben. Der fünfte Ton der Tonleiter heißt die Oberdominante oder schlechthin die Dominante, und ist der zweitwichtigste Ton der Tonleiter; der vierte Ton der Tonleiter (die Unterquinte der Tonika) heißt die Unter- oder Subdominante. Weil der siebente Ton in die Oktave des Grundtones überleitet, darum heißt er Leitton oder Subsemitonium modi. Tonika, Dominante und Subdominante bilden eine sich gegenseitig ergänzende Trias, von welcher die Tonika das Centrum ist. Nehmen wir C als Tonika an, so ist g die Dominante, die als erster neuer Oberton aus ihr hervorgeht; f ist dann die Unterdominante, welche die Tonika c als ihren ersten Oberton erzeugt. Der Ton c ist somit Erzeuger und Erzeugter, und bildet als solcher der Mittelpunkt zwischen Unter- und Oberdominante.

Um die Molltonleiter durch die ganze Oktave auf- und absteigend melodiöser und auch für den Gesang brauchbarer zu machen, mußte man auf ein Mittel sinnen, die unmelodiöse und schwer singbare übermäßige Sekunde zu beseitigen. Dieses konnte aber bei der auf- und absteigenden Molltonleiter nur durch Einführung leiterfremder*) Töne geschehen. Weil bei der aufsteigenden Tonleiter der siebente Ton Leitton ist und er in die Oktave des Grundtones überleitet, darum muß er ein halber Ton bleiben. Bei der aufsteigenden Tonleiter konnte man also nur die sechste Stufe ändern, d. h sie mußte wieder so hergestellt werden, wie sie in der Durtonleiter war, wie folgt: c d es f g *a* h c. Der Ton a ist demgemäß ein leiterfremder Ton. Um auch den leitereignen Ton as in die Tonleiter zu bringen, und so das Gleichgewicht wieder herzustellen, muß demgemäß der Ton as bei der absteigenden Tonleiter auftreten. Dies läßt sich sehr leicht machen, indem der siebente Ton (h) bei der absteigenden Tonleiter nicht mehr Leitton ist und darum ohne Bedenken um einen halben Ton erniedrigt werden kann, wodurch nun auch hier die übermäßige Sekunde beseitigt wird, wie folgt: c *be*

*) Leitereigene Töne sind diejenigen zu einer Tonleiter gehörigen, das Wesen der Tonart ausmachenden Töne; leiterfremde Töne aber sind solche, die nicht zu der betreffenden Tonleiter gehören.

as g f es d c. Die zwölf unechten (melodischen) Molltonleitern, die abwärts anders lauten wie aufwärts, sind demnach folgende:

C-moll *) † †

25. 

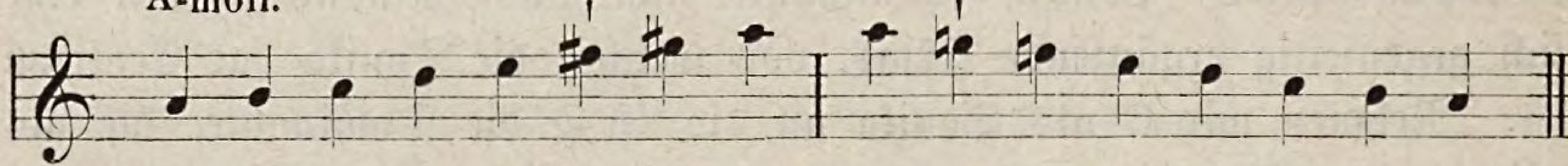
G-moll. † †



D-moll. † †



A-moll. † †



E-moll. † †



H-moll. † †



Fis-moll gleichlautend mit dem nicht üblichen — — — — — —

† †



Ges-moll. † †



Cis-moll (= Des-moll). † †



Gis-moll (= As-moll). † †



*) Die leiterfremden Töne sind durch ein † bezeichnet.

Es-moll.



Be-moll.



F-moll.

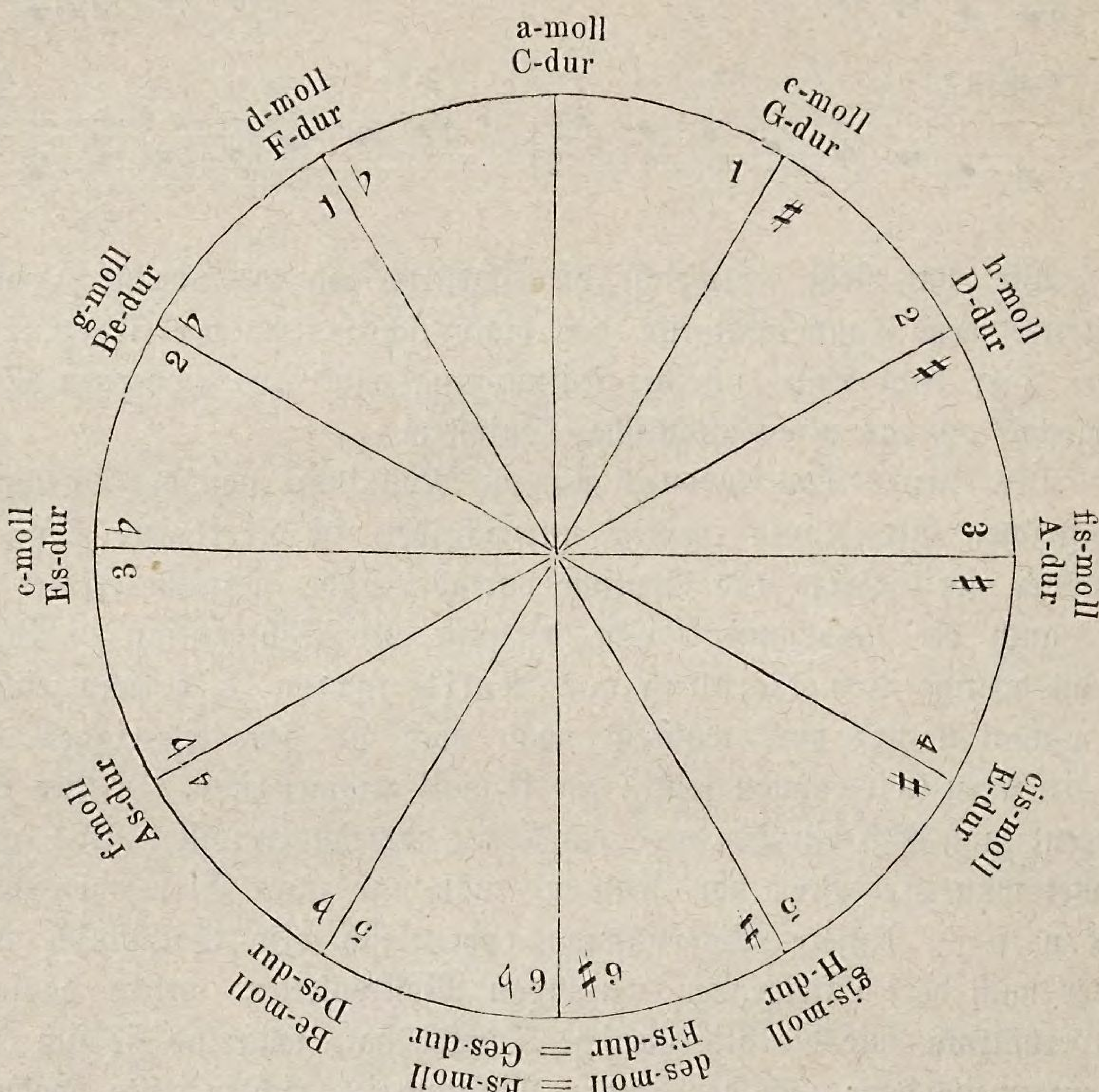


Wie man sieht, entspricht die abwärts gehende unechte A-moll-Tonleiter dem Tonverhältnisse der diatonischen alten äolischen Tonleiter. Hier liegt denn auch der Anknüpfungspunkt des modernen Mollgeschlechts an das alte diatonische Tonsystem.

Der einzige Ton, wodurch sich die Molltonart von der Durtonart des gleichen Grundtones immer unterscheidet, ist die kleine Terz der Tonleiter, weil Sexte und Septime variabel sind. Daraus erklärt sich denn auch der noch immer nicht beseitigte alte Schlendrian in Bezug auf die heutige Vorzeichnung der Molltonarten, d. h. man zeichnet für A-moll nichts vor, während man doch für den leitereignen Ton gis ein Kreuz vorzeichnen sollte; für D-moll zeichnet man ein Bee vor, während man doch ein Bee und ein Kreuz vorzeichnen sollte; für C-moll zeichnet man drei Been vor, während man nur zwei Been vorzeichnen sollte u. s. f. Unsere Vorzeichnung richtet sich also thatsächlich noch immer nach der absteigenden unechten Molltonleiter, welche dasselbe Tonverhältniß wie die alte äolische Tonart hat, während sie sich consequenterweise doch nach der echten Molltonleiter richten sollte, wodurch in den aus einer Molltonart gehenden Stücken in der Notirung eine Masse chromatischer Zeichen überflüssig würde. Der einzige für diesen Schlendrian anführbare Grund ist der, daß man nur auf diese Weise die sogenannten Paralleltonarten erkennen könne. Paralleltonarten nennt man je eine Dur- und eine Molltonleiter, welche gleiche Vorzeichnung haben, und die man gleichzeitig in Terzen nebeneinander hergehen lassen kann. Daß dies aber nur mit einer abwärts gehenden und unechten Molltonleiter geschehen kann, davon kann man sich durch einen Versuch leicht überzeugen. So kann man z. B. die absteigende C-dur-Tonleiter mit der absteigenden unechten A-moll-Tonleiter, die F-dur-Tonleiter mit der unechten D-moll-Tonleiter u. s. f. zusammenspielen, ohne daß unser Gehör verletzt wird. Je eine Dur-

und eine Molltonleiter, deren Grundtöne um eine kleine Terz auseinander liegen, von denen derjenige der Molltonleiter aber der tiefere Ton ist, bilden demnach Paralleltonarten.

Die Vorzeichnung sämmtlicher Dur- und Molltonleitern läßt sich am besten durch den nachstehenden Quintenzirkel veranschaulichen:



Diejenigen Tonarten, die sich nur in einem Tone von einander unterscheiden, nennt man verwandte Tonarten des ersten Grades. Auch noch andere Eigenschaften begründen die Verwandtschaft einiger zu diesem Verwandtschaftskreise gehörigen Tonarten, z. B. die Gemeinsamkeit des Hauptseptimenakkordes u. s. w. Mit C-dur im ersten Grade verwandt sind demnach zunächst 1) G-dur, welche Tonart sich nur durch fis, 2) F-dur, welches sich durch den Ton be, 3) A-moll, welches sich durch den Ton gis von C-dur unterscheidet, und 4) die Molltonart des gleichen Grundtones, also C-moll. Auch D- und E-moll rechnet man noch zu diesem Verwandtschaftskreise, weil diese absteigenden unechten Moll-Tonleitern dieselben Töne haben, wie ihre Paralleltonarten F-dur und

G-dur. Man kann dies Alles in folgenden Satz zusammenfassen: Mit einer als Stammtonart angenommenen Haupttonart sind im ersten Grade verwandt: 1) die Tonart der Oberdominante nebst deren Paralleltonart, 2) die Tonart der Unterdominante mit ihrer Paralleltonart, 3) die Paralleltonart der Haupttonart und 4) die Molltonart (resp Durtonart) des Grundtones der Haupttonart, wie folgt:

	(e-moll) G-dur			(be-dur) G-moll	
C-moll	**C-dur**	A-moll	C-dur	**C-moll**	Es-dur
	F-dur (d-moll)			F-moll (as-dur).	

Schließlich bleibt noch der aus lauter halben Tonstufen bestehenden chromatischen Tonleiter zu erwähnen, die man, weil sie keinen Grundton hat, mit jedem beliebigen Tone beginnen und endigen kann. Aufwärts steigend werden nur Kreuze, und absteigend nur Been bei ihrer Notirung angewandt.

§ 4. Die Intervalle.

Intervall heißt Zwischenraum, Entfernung, weßhalb dieser Ausdruck auch bei der Messung der Tonentfernungen gebraucht wird. Es muß jedoch bemerkt werden, daß die Intervallbenennungen nicht nach den Tönen, sondern nach den Noten stattfindet; denn es können zwei gleichklingende Töne auf ganz verschiedene Weise notirt werden. So z. B. klingt es—fis wie dis—fis; ersteres ist aber eine übermäßige Sekunde, während letzteres eine kleine Terz ist.

Zur Benennung der Intervalle bedient man sich lateinischer Namen, und es heißt in einer Stufenfolge der Töne:

der 1. Ton: Prime,
„ 2. „ Sekunde,
„ 3. „ Terz,
„ 4. „ Quarte,
„ 5. „ Quinte,
„ 6. „ Sexte,

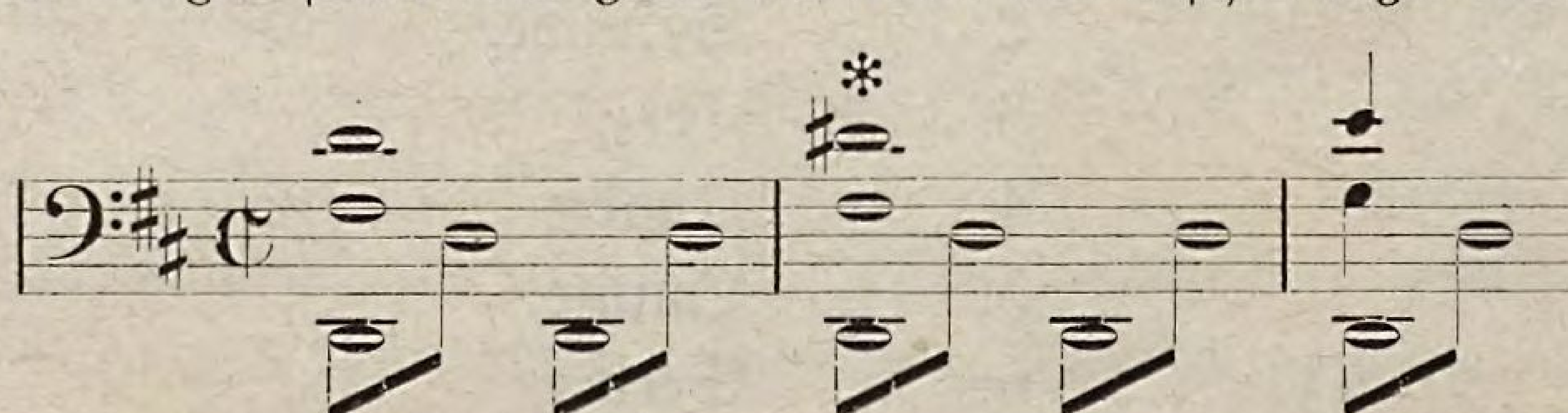
der 7. Ton: Septime,
„ 8. „ Oktave,
„ 9. „ None,
„ 10. „ Dezime,
„ 11. „ Undezime,
„ 12. „ Duodezime.

Alle über die Oktave hinausgehenden Intervalle haben gemeinhin keine selbstständige Bedeutung mehr, weil sie nur Wiederholungen gleicher, vom Grundtone eben so weit entfernter Intervalle sind, und auf dieses einfachere Verhältniß reduzirt werden können. So sind die None, Dezime, Undezime und Duodezime im Grunde genommen nichts anders, als die um eine Oktave höhere Sekunde, Terz, Quarte, Quinte des Grundtones. Nur im doppelten Contrapunkte und auch in der Akkordlehre sehen wir die None, Dezime und Duodezime als reelle Intervalle erscheinen.

Weil ein jedes Intervall an seinem obern oder untern Gliede chromatisch verändert, d. h. erhöht oder erniedrigt werden kann, so gebraucht man zur nähern Bezeichnung der Intervalle die Beinamen: „rein, groß, klein, vermindert und übermäßig." Den Beinamen „rein" erhalten nur die Prime, Oktave, Quart und Quint der Tonleitern. Wird ein reines oder ein großes Intervall um eine halbe Stufe (oben durch ein Kreuz oder unten um ein Bee) erweitert, so entsteht ein übermäßiges Intervall; wird hingegen ein reines oder ein kleines Intervall um einen halben Ton verengert, so entsteht ein vermindertes Intervall. Große Intervalle werden kleine, wenn man sie um einen halben Ton verengert, und kleine werden große, wenn man sie um einen halben Ton erweitert.

Der Einklang (unisonus) wird als Tonidentität nicht zu den Intervallen gerechnet, wohl aber die Prime, weil sie verschiedene Gestalt [als reine und übermäßige Prime*)] annehmen kann. Für die verminderte Quint und Quart ist auch noch die alte Bezeichnung falsche Quint und Quart nicht außer Gebrauch. Die bei den Alten verpönte übermäßige Quart nannte man diabolus in musica (Musikteufel).

*) Die übermäßige Prime trifft man nur selten an. Mozart hat sie in dem 2. Takte des Allegro seiner Don Juan-Ouverture mit Geschick angewandt, wie folgt:



Die große Sekunde umfaßt eine ganze, und die kleine eine halbe Tonstufe, die übermäßige Sekunde dagegen $1^1/_2$ Tonstufe. (Die verminderte Sekunde, Sext und None, sowie auch die übermäßige Terz, Septime und None haben keine harmonische Geltung, weil sie bereits mit Consonanzen zusammenfallen.)

Die große Terz umfaßt zwei ganze Tonstufen und die kleine Terz nur eine und eine halbe Tonstufe; die übermäßige Terz umfaßt $2^1/_2$ Tonstufen.

Die reine Quart umfaßt $2^1/_2$, die übermäßige 3 ganze, und die verminderte eine ganze und zwei halbe Tonstufen.

Die reine Quint umfaßt $3^1/_2$, die übermäßige 4 ganze, und die verminderte zwei ganze und zwei halbe Tonstufen.

Die Sexten und Septimen lassen sich durch das Umkehren der Intervalle leichter unterscheiden. Setzt man nämlich das obere Glied eines Intervalles um eine Oktave tiefer, oder das untere Glied um eine Oktave höher, so hat man das Intervall umgekehrt. Es entsteht dann aus einer Prime eine Oktave, aus einer Sekunde eine Septime, aus einer Terz eine Sexte, aus einer Quarte eine Quinte, aus einer Quinte eine Quarte, aus einer Sext eine Terz, aus einer Septime eine Sekunde und aus einer Oktave eine Prime, wie folgt:

26.


Außerdem verwandeln sich bei der Umkehrung der Intervalle (mit Ausnahme der reinen Intervalle) ihre Beinamen ins grade Gegentheil, d. h. aus den großen Intervallen werden kleine, und umgekehrt, und aus den verminderten entstehen übermäßige, und umgekehrt; aus den reinen Intervallen entstehen aber wieder reine. Aus einer kleinen Sekunde wird also eine große Septime, aus einer großen Sekunde eine kleine Septime, aus einer übermäßigen Sekunde eine verminderte Septime u. s. w.

Für das Erlernen der Intervalle ist es sehr zweckmäßig, wenn man sich erst die leitereignen Intervalle der C-Durtonart einprägt. Kleine Sekunden sind in C-dur zwei vorhanden, e—f und h—c, große sind fünf da: c—d, d—e, f—g, g—a und a—h. Kleine Terzen sind vier vorhanden: d—f, e—g, a—c und h—d; große sind drei da: c—e, f—a und g—h. Mit Ausnahme der einzigen

übermäßigen Quarte f—h sind alle vorhandenen Quarten reine Quarten: c—f, d—g, e—a, g—c, a—d und h—e. Mit Ausnahme der einzigen verminderten Quinte h—f sind alle vorhandenen Quinten reine Quinten: c—g, d—a, e—h, f—c, g—d und a—e. Große Sexten sind vier vorhanden (weil auch vier kleine Terzen da sind): c—a, d—h, f—d und g—e; kleine Sexten sind nur drei da: e—c, a—f und h—g. Große Septimen sind nur zwei da: c—h und f—e, während fünf kleine Septimen (weil fünf große Sekunden) da sind: d—c, e—d, g—f, a—g und h—a. Die Intervalle zählt man in der Regel von unten nach oben. Zählt man sie von oben nach unten, so muß man das Wörtchen „unter" beifügen, z. B. Untersekunde, Unterterz u. s. w. Mit diesen Hilfsmitteln kann man jedes beliebige Intervall leicht erkennen, indem man die etwa vorhandenen Kreuze und Been sich vorerst hinwegdenkt.

Uebersicht aller gebräuchlichen Intervalle (von C aus gerechnet):

27.



Aufgabe. Der Schüler fertige eine ähnliche Tabelle von H und von Es ausgehend an.

Die eigentliche Bedeutung der Intervallenlehre und der Intervallen-umkehrung wird sich erst bei der Lehre vom doppelten Contrapunkte herausstellen. Bei den Alten wurden die als unmelodische Tonschritte angesehenen verminderten und übermäßigen Intervalle nicht gebraucht.

§ 5. Consonanz und Dissonanz.

Zwei oder noch mehrere zusammen erklingende Töne erscheinen unserm Ohre entweder angenehm oder mehr oder minder unangenehm. Erstere nennen wir schlechthin Consonanzen und letztere Dissonanzen; es entsprechen diese beiden Ausdrücke jedoch nicht dem gewöhnlichen Begriffe von Wohlklang und Mißklang, oder gutem oder schlechtem Zusammenklang. Die schärfsten Dissonanzen, deren die Musik sich bedient, sind deßhalb nichts weniger als Mißklänge, sondern eben nur Tonverhältnisse, in denen die Consonanz zwar voraus empfunden und erstrebt wird, aber noch verhalten ist und erst in der Auflösung der Dissonanz zur Erscheinung kommt. Der Begriff von Con- und Dissonanz muß daher so gefaßt werden: „Ist das Verhältniß der Töne in ihren Schwingungszahlen ein so einfaches (z. B. 1 : 2 oder 2 : 3 u. s. w.) daß es vom Gehöre leicht erfaßt und mit Befriedigung festgehalten wird, so ist das Intervall eine Consonanz; weicht es dagegen so weit von der Einfachheit ab, daß jene Befriedigung erst durch einen Uebergang in ein einfacheres Verhältniß gewährt wird, so ist das Intervall eine Dissonanz." Nach Helmholtz*) ist die Dissonanz „eine Ausnahme von der Regel, nach welcher die verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes mit einander Consonanzen zu bilden haben." „Sie sind ihm in ästhetischer Hinsicht nur ein Mittel des Contrastes, um den Eindruck der Consonanzen hervorzuheben," und „sie dienen dazu, den Eindruck des Vorwärtstreibens in der musikalischen Bewegung zu verstärken, indem das von Dissonanzen gequälte Ohr sich nach dem ruhigen Dahinfließen des Stromes der Töne in reinen Consonanzen zurücksehnt." „Dissonanzen sind nur als Durchgangspunkte für Consonanzen erlaubt, und haben kein selbstständiges Recht der Existenz." Diese Auffassung ist zwar vollkommen treffend, aber sie ist nicht erschöpfend. Es fehlt ein positiv bestimmtes Element für den Begriff der Dissonanz. Folgende Begriffsbestimmung dürfte ausreichen: „Dissonanz ist das gleichzeitige Bestehen zweier oder mehrerer Klänge**)." Das Wort Klang ist nicht als einzelner Ton, sondern im Sinne der Klangvertretung, des Akkordes, aufgefaßt; (also c als c e g, und d als d fis a). Das Wesen einer Dissonanz besteht demnach in ihrer Klangzweiheit, und ihr Verständniß liegt nicht in dem Verhältnisse

*) Helmholtz „Lehre von den Tonempfindungen" pag. 505.

**) A. von Oettingen „Harmoniesystem" pag. 228.

der beiden dissonirend zu einander klingender Töne, sondern in einem außer ihnen liegenden, durch ihren Zusammenklang zur Zweiheit bestimmten Moment. Läßt man z. B. die beiden Töne c d gleichzeitig erklingen, so bildet der Ton g das außer ihnen liegende gemeinschaftliche Moment, indem die in dem Tone c mitklingende Oberquinte g in zweifacher Bedeutung als Quinte von c und als Grundton der Quinte g d erscheint. Dieser Widerspruch in der Bedeutung des Tones g bildet demnach, als ein bestehender, bei dem Zusammenklang der Töne c d das Wesen ihrer Dissonanz. — Die Consonanz drückt die Ruhe, die Befriedigung, das Wohlbehagen, und die Dissonanz die Unruhe, das Mißbehagen aus.

Das Fortschreiten einer Dissonanz in eine Consonanz nennt man ihre Auflösung. Diese Auflösung geschieht entweder bloß an dem einen Ende der Dissonanz oder an beiden Enden zugleich. Z. B.:

28. 

Unter den leitereigenen dissonirenden Intervallen fordern eine Fortschreitung nach zwei Seiten ganz besonders die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte. (Siehe die beiden letzten Beispiele.)

Eine Musik, in welcher die Zahl der Dissonanzen nicht in dem richtigen Verhältnisse zu den Consonanzen steht, d. h. in welcher die Dissonanzen bis zum Uebermaaße vorherrschen und gar nicht oder nicht rechtzeitig zur Auflösung gelangen, regt unser Gefühl zu sehr auf, überreizt dasselbe, und spannt es schließlich ganz ab. Das ist aber doch gewiß nicht der Zweck der Musik! Welch verschiedenartigen Eindruck macht z. B. eine Mozart'sche Oper gegenüber einer mit Dissonanzen gespickten Wagner'schen Oper auf uns! Nach dem Anhören Ersterer geht man aufgeheitert und vergnügt nach Hause, während man nach Letzterer abgespannt und ermüdet ist. Ob das wirklich die Musik der Zukunft ist? Sollen denn etwa die Gefühle und die Natur der Menschen nach 100 Jahren andere sein, als diejenigen der heutigen Generation? Das ist wohl sehr zu bezweifeln.

Je schneller eine Dissonanz an unserm Ohre vorüber zieht, einen um so minder unangenehmen Eindruck macht sie auf unser Gefühl; je länger sie aber andauert, um so lästiger und unausstehlicher wird sie uns.

Die heutige Theorie theilt die Consonanzen ein in vollkommene und unvollkommene. Vollkommen consonirende Intervalle sind die reine Prime und Oktave, die reine Quint

und die reine Quart. Unvollkommen consonirende Intervalle sind die große und kleine Terz und die große und kleine Sext. Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, von denen die große Sekunde und kleine Septime die mildesten sind. Diese Eintheilung der Intervalle war der Hauptsache nach auch schon bei den alten Musiktheoretikern üblich. Schon Boethius nennt die Oktave, die reine Quint und Quart vollkommene Consonanzen, während Franco von Köln die Consonanzen eintheilt in vollkommene, unvollkommene und mittlere. Vollkommene Consonanzen sind nach ihm nur der Einklang und die Oktave; unvollkommene die große und kleine Terz; mittlere, welche besser klingen als die vorgenannten: „die reine Quint und Quart.“ Eine ähnliche Unterscheidung macht er bei den Dissonanzen. Vollkommene, d. i. vollständige Dissonanzen sind nach ihm: die kleine Sekunde, die übermäßige Quarte (Tritonus), die große Septime und die kleine Sext; unvollkommene, d. i. weniger harte Dissonanzen: die große Sekunde, die große Sext und kleine Septime. Erst in unserer Zeit haben die große und kleine Terz und Sexte Anerkennung als Consonanzen gefunden. Bis in's 16. Jahrhundert sah man die Terz, gemäß der alten griechischen Berechnung der Intervalle, als Dissonanz an, und duldete sie wohl inmitten eines mehrstimmigen Tonstückes, nicht aber am Anfang und Ende desselben, weßhalb die alten Contrapunktisten die Stimmen am Schlusse entweder in die Oktave oder in die Oktave und Quinte ausgehen ließen. Vor Orlandus Lassus aber hat Niemand eine Terz im Anfangs- oder Schlußakkorde gebraucht.

§ 6. Takt, Taktarten, Satz und Periode*).

Wie ein musikalisch brauchbarer Ton, im Gegensatze zum unorganischen Schalle (siehe § 1) durch geregelte periodische Luftschwingungen erzeugt wird, so muß auch eine Reihe von Tönen sich einer durch Ordnung faßlichen Zeitfolge unterwerfen, um künstlerischen Absichten entsprechen zu können. Die Zeit an sich, als gleichmäßig fortströmende Bewegung ohne Anfang, Gliederung und Abschluß, ist für unsere Anschauung unfaßbar, für unser Gefühl interesselos. Nur in ihren Theilen kann sie begriffen werden. Diese Theile zu bestimmen, zu Einheiten und

*) Dieses Kapitel greift etwas vor, und wird auf dieser Stufe dem Schüler zum größern Theile noch unverständlich bleiben. Vor dem Studium des § 16 muß dasselbe noch einmal aufmerksam nachgelesen werden. — Wir folgen in diesem Kapitel der Hauptsache nach den Darlegungen Ar. v. Dommer's „Elemente der Musik.“

einheitlichen Gruppen zu vereinigen, dieselben in Beziehung auf ein Ganzes zu ordnen und in zweckmäßige Verbindung zu setzen, ist die Aufgabe des musikalischen Zeitmaaßes.

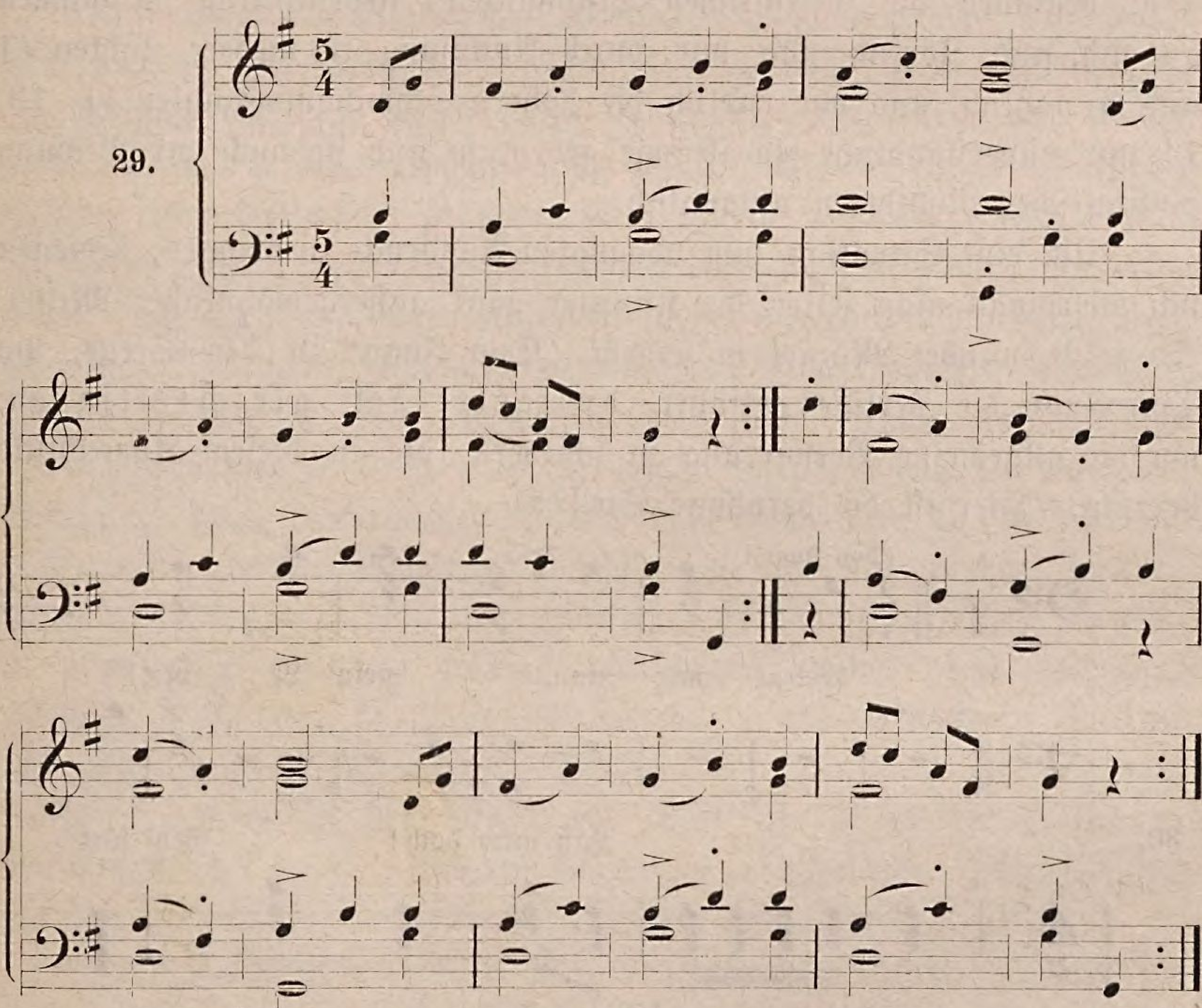
Die Musik fordert für den Ton eine längere oder kürzere Zeitdauer, zwischen deren äußersten Grenzen zahlreiche Möglichkeiten von Zeittheilungen liegen. Wie mannigfach in der Tonkunst eine Zeit gemessen und getheilt werden kann, zeigen uns schon die verschiedenen Werthe unserer Notenschrift (ganze, halbe, viertel, achtel, sechszehntel, zweiunddreißigstel Noten): wie aber diese Zeittheile zu Gruppen zusammengestellt werden und im Wechselspiel zwischen Anspannung und Beruhigung schon rein durch sich (ohne Rücksicht auf die Tonstärke) den Bewegungen des Seelenlebens analog sein können, soll in Nachstehendem gezeigt werden.

Die mehr oder minder wohlgefälligen Wirkungen im Klanggebiete der Töne und diejenigen im Gebiete des Zählbaren, des Rhythmus*) nämlich, sind ein und demselben Naturgesetze unterworfen. Die Reinheit einer vollkommenen Consonanz macht auf unser Gefühl einen ähnlichen psychischen Eindruck wie eine durch einfach ebenmäßige Schönheit leicht faßliche Zeitgliederung. Geringere Vollkommenheit der Consonanz ist einer komplizirten Taktbildung, entschiedene Dissonanz einer völligen Unterbrechung oder Auflösung des rhythmischen Gleichgewichts (Rückung) adäquat. Vollkommene Consonanzen ertragen entweder keine oder doch nur geringe Abweichungen von der natürlichen Reinheit, wie die unvollkommenen oder die Dissonanzen: ebenso fordert ein durchaus einfaches rhythmisches Pulsverhältniß eine präzisere Gliederung wie ein mehr oder minder zusammengesetztes. Unregelmäßige Pulse bleiben im Ton- und Taktgebiet gleich bedeutungslos, pendelartige Gleichförmigkeit erscheint als bloße Monotonie, rhythmische Ordnung aber gibt den angenehmen Takt, wie sie bei den wohlgeordneten Con- und Dissonanzen die schöne Melodie gibt. Nimmt die Eurythmie, d. i. das richtige und schöne Verhältniß in der Klangsphäre und Zeitgliederung ab, so weicht in gleichem Maaße die Wohlgefälligkeit und klare Wirkung — auch gegen dieses Naturgesetz verstößt die sogenannte Zukunftsmusik — und kann bis zur Unverständlichkeit in Takt- und Tongebiet sich steigern.

*) Unter Rhythmus versteht man überhaupt jede nach einem gewissen Zeitmaaß abgetheilte Bewegung, oder die Darstellung des Zeitflusses durch geregelte sinnliche, durch das Gesicht oder das Gehör wahrnehmbare Zeichen. In der Sprache (wie auch in der Musik) besteht der Rhythmus in einem ebenmäßigen Verhältnisse der Sprach-Elemente (Silben; bei der Musik Töne) nach ihrer Ausdehnung in der Zeitdauer und nach dem Grade ihrer Tonstärke.

Die Schwingungen zweier Pendel, von denen das eine in gleicher Zeit doppelt so viele ausführt, als das andere, sind sehr leicht aufzufassen: so auch die Taktarten, denen die Zahl 2 oder deren einfache Zusammensetzungen (4 oder 6) zu Grunde liegen, welche ebenso übersichtlich sind, wie die reinste Consonanz, die Oktave 2 : 1. Auch die Quint, auf der Schwingungszahl $^3/_2$ beruhend, zeigt sich als einfach belebter Rhythmus im Taktgebiete, weßhalb wir den zwei- und dreitheiligen Takt einfache Taktarten nennen. Der vier-, sechs- und neuntheilige Takt sind aus dem zwei- und dreitheiligen Takte zusammengesetzte Taktarten, und zwar ist der $^4/_4$-Takt aus zweimal $^2/_4$, der $^6/_8$-Takt aus zweimal $^3/_8$ (und nicht aus dreimal $^2/_8$), und der $^9/_8$-Takt aus dreimal $^3/_8$-Takt zusammengesetzt. In noch höherm Maaße wie die unvollkommenen Consonanzen (wie die auf der Schwingungszahl 5 beruhenden Terzen) sind schwierig zu erfassen die fünftheiligen Rhythmen, d. h. der fünftheilige Takt, den man als zusammengesetzt aus einem zwei- und dreitheiligen Takte ansehen muß. Ein Beispiel davon ist folgendes altdeutsches Tanzlied:

29.



Auch Boildieu hat in seiner Oper „Die weiße Dame“ den $^5/_4$-Takt angewandt; immerhin aber bleibt diese Taktart etwas Seltenes

und Ungewöhnliches, und es kömmt doch schließlich weiter nichts als Zwang und Verwirrung dabei heraus. Wenn auch zu verschiedenen Zeiten originalitätssüchtige Köpfe Versuche machten, Taktarten von fünf und sieben gleichen Theilen auszuführen, so lehnt ein gesundes rhythmisches Gefühl diese Taktgliederungen als Etwas ab, dem es an harmonischer Einheit fehlt. Wie überhaupt die Kunst es verschmäht, die Seitensprünge eines excentrischen Gefühls nachzuahmen, so geht sie in der Formgebung auch von weit höhern Gesichtspunkten aus, als jene Ergüsse einer rein naiven Empfindung ihr gewähren. Das viertheilige Maaß ist die aller metrischen Gliederung gesteckte Grenze. Im fünftheiligen Takte wird es schon unmöglich, durch Hervorheben des ersten Gliedes allein ein Gleichgewicht zu gewinnen, worauf auch Leibnitz' bekannter Ausspruch, daß das Gehör nur bis fünf zählen könne, hinausläuft. Das Gehör substituirt einem $^5/_4$-Takte stets die bequemern Maaße 1 : 2 und 2 : 3, zerlegt ihn in 3 und 2, oder 2 und 3 Glieder, fühlt sich aber schließlich sehr unbehaglich, wenn es genöthigt wird, dieses Experiment andauernd fortzusetzen. Von der Schwingungszahl 7 an beginnen die wesentlichen Dissonanzen: siebentheilige Rhythmen an sich sind störend und nur durch Auflösung in niedere Zahlen (4 und 3) faßlich, und wie endlich die höhern Schwingungszahlen 11, 13, 14 nur unverständliche Zweiklänge geben, so sind sie auch zur Bildung musikalischer Rhythmen untauglich.

Um eine Situation zum adäquaten Ausdrucke zu bringen, bedienen sich allerdings nicht selten die Künstler ganz außergewöhnlicher Mittel. So z. B. wendet Mozart in seinem „Don Juan" in der Scene, wo Don Juan die Zerline entführt, dreierlei Takt gleichzeitig an, um die allgemeine Verwirrung zu schildern, die in diesem Augenblicke herrscht. Hier ist die berühmte Stelle:

30.





Auch Rob. Schumann läßt in seiner Faustmusik den Chor der Engel im 3/4=Takt singen, während die Begleitung dazu im 2/4=Takt vier Achtel spielt.

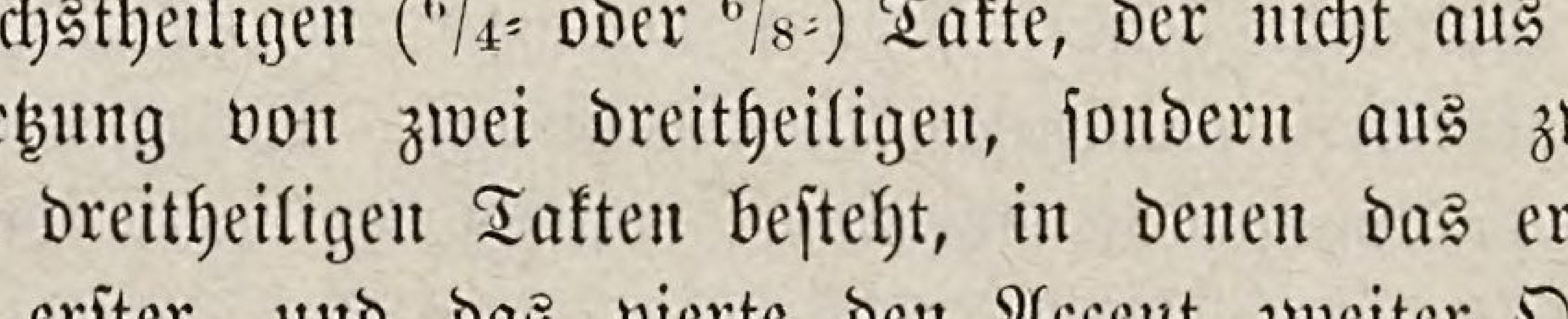
Rhythmus im Allgemeinen bedeutet, wie schon gesagt, eine gewisse Ordnung in Bewegung und Folge. Er gelangt in der Musik zwar zur höchsten Geltung, gehört aber keineswegs ihr allein an, sondern auch andern Künsten, namentlich der Dichtkunst. Durch stetige Wiederholung einer bestimmten Rhythmusart entsteht der Takt, dessen Anfang durch einen Hauptaccent sich bemerklich machen muß; denn einer jeden ohne Ordnung und Regelmäßigkeit aufeinanderfolgenden Reihe gleicher Zeittheile versagen wir unsere Aufmerksamkeit, wie z. B. dem Takte der Drescher, dem Klappern einer Mühle, den Schlägen eines Uhrpendels u. s. w. Unser Gefühl verlangt, daß die todte Einförmigkeit solch mechanischer Pulsschläge durch den Wechsel eines höhern oder niedern Gewichtes durchbrochen und die gleichen Zeittheile durch einen Accent, d. i. die intensive Betonung gewisser Momente in gleichartige Gruppen zusammengeschlossen werde. Das accentuirte Moment heißt dann die Thesis oder der gute, schwere Takttheil, und das accentlose Moment die Arsis, oder der leichte, schlechte Takttheil. Was in der Musik der Takt ist, ist in der Poesie das Versmaaß, d. i. die Zusammenordnung rhythmischer Gruppen von gleichem Zeitinhalt: die einfachste Art des Rhythmus.

Der Takt ist entweder zwei= oder dreitheilig (gerade oder ungerade). Die einzelnen Glieder eines Taktes sind nicht in lockerer Unabhängigkeit aneinander gereiht, sondern stehen im Verhältnisse von Ursache und Folge. Somit erscheint die Arsis als ein Nachklang der

Thesis, als ein durch ein Gegebenes Bedingtes, nicht als ein bloß Hinzugefügtes. Sowie zwei Schläge real nur eine Zeit begrenzen, diese aber eine zweite gleichgroße mitbedingt, so umfassen drei Schläge in Wirklichkeit nur zwei Zeiten, bestimmen eine dritte jedoch wiederum als Nachschlag der zweiten voraus. Diese steht zur zweiten wiederum in ähnlichem Verhältnisse der Wirkung zur Ursache, wie die zweite zur ersten im zweitheiligen Takt. Das dreitheilige Taktmaaß ist also nicht als eine bloße Folge von drei Taktgliedern, sondern als ein Ineinandergreifen zweier Gliedergruppen anzusehen. Der dreitheilige Takt hat demzufolge nur einen guten und zwei schlechte Taktheile, denn auf ein accentuirtes Glied können nicht mehr wie zwei accentlose Glieder folgen. Die Zahlen 2 und 3 sind somit die Elemente für alle Taktarten.

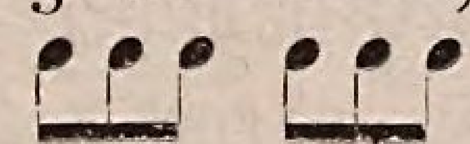
Der reell viertheilige Takt besteht nicht aus einer bloßen Verknüpfung oder Zusammensetzung zweier zweitheiligen Takte, sondern aus vier einander bedingenden Zeitgliedern, und muß deßhalb auch auf dem dritten Taktgliede einen Accent niederer Ordnung haben, denn sonst würde die Taktart schleppend werden, indem drei gewichtlose Taktzeiten an einer gewichtigen hingen, und die Abspannung daher bei weitem größer wäre als die Anregung, die Anspannung. Das Gleiche gilt vom sechstheiligen (6/4- oder 6/8-) Takte, der nicht aus einer bloßen Zusammensetzung von zwei dreitheiligen, sondern aus zwei einander bedingenden dreitheiligen Takten besteht, in denen das erste Taktglied den Accent erster, und das vierte den Accent zweiter Ordnung hat; alle übrigen Taktglieder sind accentlos. Im 9/8-Takt, der aus drei sich einander bedingenden 3/8-Takten zusammen gesetzt ist, hat das erste Taktglied den Accent erster, das vierte den Accent zweiter, und das siebente den Accent dritter Ordnung, denn nach den scharfsinnigen Darlegungen Moritz Hauptmann's in seinem Werke „Harmonik und Metrik" (Leipzig 1853) ist im dreitheiligen Takte das zweite Glied erstes Glied eines zweiten Gliederpaares gewesen und kann deßhalb nicht als ein völlig accentloses Glied angesehen werden. Demzufolge müssen für den dreitheiligen Takt außer dem Hauptaccente auch noch Nebenaccente niederer Ordnung angenommen werden, welche beim neuntheiligen (9/8-) Takte deutlich hervortreten. Beispiel:

31.



Der Zwölfachteltakt entspricht in seinen Accenten dem viertheiligen (4/4-) Takte, wenn man sich jede Viertelnote als eine Achteltriole denkt.

Im Grunde genommen ist der $^{12}/_{8}$-Takt nichts anderes, als eine Gruppe von vier $^{3}/_{8}$-Takten, der $^{9}/_{8}$-Takt eine Gruppe von drei $^{3}/_{8}$, der $^{6}/_{8}$- und $^{6}/_{4}$-Takt eine Gruppe von zwei $^{3}/_{8}$- resp. $^{3}/_{4}$-Takten, und der $^{4}/_{4}$-Takt eine Gruppe von zwei $^{2}/_{4}$-Takten. Die zusammengesetzten Taktarten unterscheiden sich von den einfachen durch Anzahl und Stellung der Accente niederer Ordnung. Das jeder Zwei- und Dreitheiligkeit eigene rhythmische Gewicht ruht nämlich bei ihnen nicht allein auf dem Anfang des Taktes, sondern wiederholt sich — jedoch in untergeordneter Stärke — als Gliedaccent auf den Unterabtheilungen der Taktglieder und Gliedtheile. —

Obgleich in der Mathematik $^{6}/_{8} = {}^{3}/_{4}$ ist, so ist in der Musik der $^{6}/_{8}$-Takt doch nicht identisch mit dem $^{3}/_{4}$-Takt, denn der $^{6}/_{8}$-Takt ist eine in zwei Hauptglieder getheilte zweitheilige, der $^{3}/_{4}$-Takt aber in drei Glieder getheilte dreitheilige Taktart. Der $^{6}/_{8}$-Takt hat zwei gute Taktheile und der $^{3}/_{4}$-Takt nur einen guten Taktheil. Im $^{6}/_{8}$-Takte müssen demnach die Achtel je zu dreien  und im $^{3}/_{4}$ je zu zweien  gruppirt werden. —

Ein Satz oder eine Periode muß nicht jederzeit mit einem guten, sondern kann auch mit einem schlechten Taktheil, einem sogenannten Auftakte beginnen. Durch den Anfang mit einem Auftakte wird dem Rhythmus des musikalischen Gedankens, dem Satze oder der Periode, von seinem ganzen Zeitinhalt weder etwas genommen noch hinzugethan, sondern es wird, um die zu einem Satze erforderliche Anzahl Takte zu erhalten, vom letzten Takte der Betrag des Auftaktes abgezogen und unmittelbar vor dem Taktgliede aufgehört, mit welchem der Auftakt begann. Ein nicht mit einem Auftakte beginnender Satz muß aber hinwiederum nicht mit dem vollen Takte, d. h. mit dem letzten Gliede desselben schließen; man schließt im Gegentheile in der Regel auf dem guten Taktheile und füllt die fehlenden Taktglieder durch Pausen aus.

Wird der Taktaccent von seiner Stelle geschoben, so daß er auf eine an sich gewichtlose Zeit tritt, so entsteht eine unter Umständen an sich ungemein wirksame Accentverschiebung, auch Taktrückung genannt. Unser Gefühl erträgt eine solche aber nur auf kurze Zeit und nicht auf eine lange Reihe von Takten hindurch, indem sehr bald das accentuirte Glied sich wieder als ein neues erstes Taktglied sich geltend machen und die anfangs empfundene Taktrückung aufhören würde. Derartigen Accentrückungen begegnet man bei den Componisten des vorigen Jahrhunderts sehr häufig, namentlich bei Händel, Bach u. A, z. B.:

32. 

Das Wesen der *Synkopen* beruht ebenfalls auf der Accentrückung. Die Synkope ist eine Verkettung zweier Taktglieder in *der* Weise, daß das schlechte Taktglied mit dem nachfolgenden guten zu *einer* Tonlänge verbunden wird. Zur eigentlichen Geltung gelangt die Synkope jedoch erst beim zweistimmigen Satze, wenn eine andere nicht synkopirte Tonreihe ihr den Gegendruck des natürlichen Accentes entgegensetzt. Z. B.:

33. 

Geht einer synkopirten halben Note eine Viertelnote, oder einer synkopirten Viertelnote eine Achtelnote voraus, so muß die kürzere von der nachfolgenden längern Note durch einen Tonabsatz getrennt und die Synkope scharf betont werden. Z. B.:

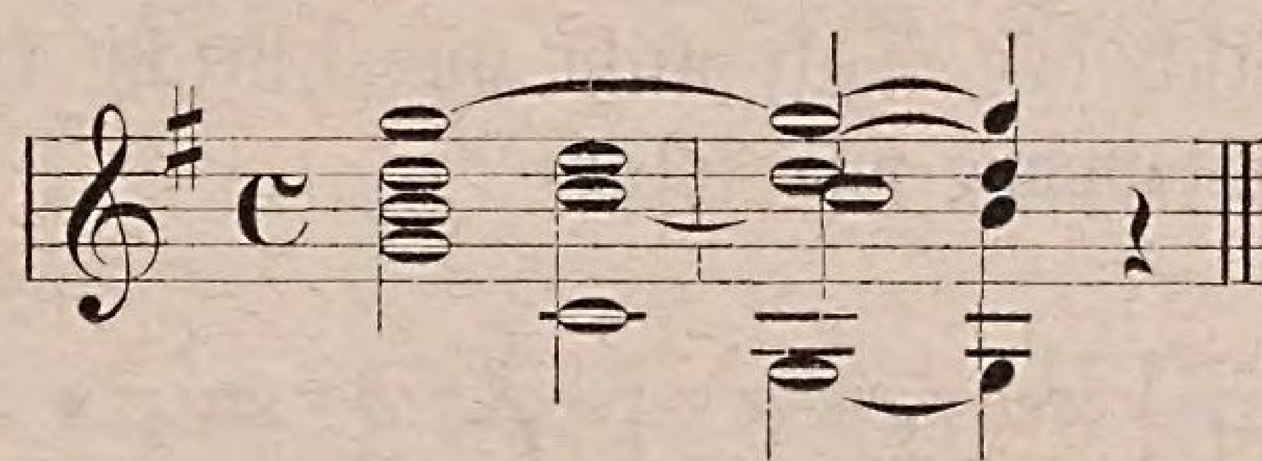
34. 

Im Allgemeinen — sagt Ar. v. Dommer in seinem Werke „Elemente der Musik“ — sind die aus Accentrückungen entstehenden Rhythmen nicht das Normale, sondern Ausdrucksmittel des Individuellen und Besondern. Inmitten des Natürlichen mit Absicht auf spezielle Charakteristik verwendet, können sie mannigfache Sondererscheinungen des Gemüthslebens — sowohl sich steigernde Affekte, energisches Pathos, kräftiger Widerstand, als auch launenhafte Eigenwilligkeit, Scherz, Humor u. dergl. — versinnlichen. Mäßig und zu richtigen Zwecken verwendet,

tragen Bindungen, Synkopen, überhaupt alle Arten Accentrückungen erheblich zur Belebung der natürlichen Rhythmen bei. Ueberschreiten sie jedoch ihre Schranken durch zu häufige Wiederkehr oder zu langes Andauern, so wirken sie nur krankhaft erregend und abspannend. Das Naturgemäße muß als das Unmittelbare auch hierin stets die Hauptsache und der Untergrund bleiben.“ —

Gleichwie die kleinern Zeittheile sich zu größern Zeiten gruppirten, die wir Takte nannten, so gruppiren sich auch die Takte wieder zu größern Zeitabschnitten, die wir Sätze nennen, aus welchen hinwiederum die Perioden und die Satzketten entstehen. Die Takte werden also wiederum Glieder einer höhern rhythmischen Ordnung.

Ein in sich abgeschlossener musikalischer Gedanke nennt man einen Satz. Als kürzestes Maaß für denselben sind zwei Takte nöthig. Z. B.:

35. 

In der Regel besteht ein Satz jedoch aus vier Takten; Sätze von drei Takten entsprechen unserm Gefühle weniger und befriedigen dasselbe nur dann, wenn einem dreitaktigen Satze noch ein zweiter gleich großer Satz gegenüber gestellt wird, woraus dann eine Periode entsteht, und wodurch das zweitheilige Grundmaaß und die Symmetrie wieder hergestellt wird. Z. B.:

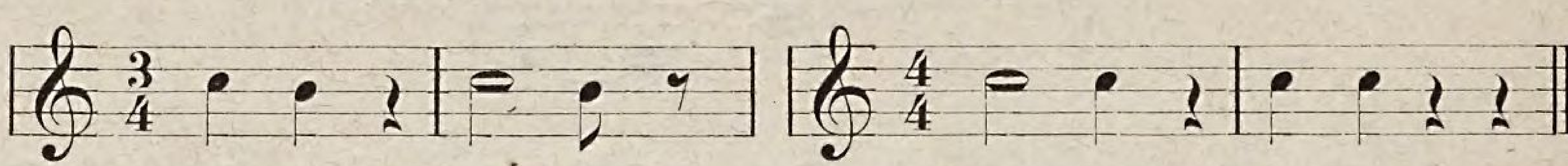
(Ungarische Tänze von Brahms.)

36. 

37. Schnell.


Das Originelle dieser beiden angeführten Tänze liegt einzig und allein in der dreitaktigen Gliederung. Sätze von fünf und sechs Takten stören unser Gefühl schon weniger, indem dasselbe den fünften Takt als eine Dehnung des vierten Taktes annimmt. Dahingegen macht sich bei sechs Takten das Gefühl des Ebenmaaßes schon wieder mehr geltend.

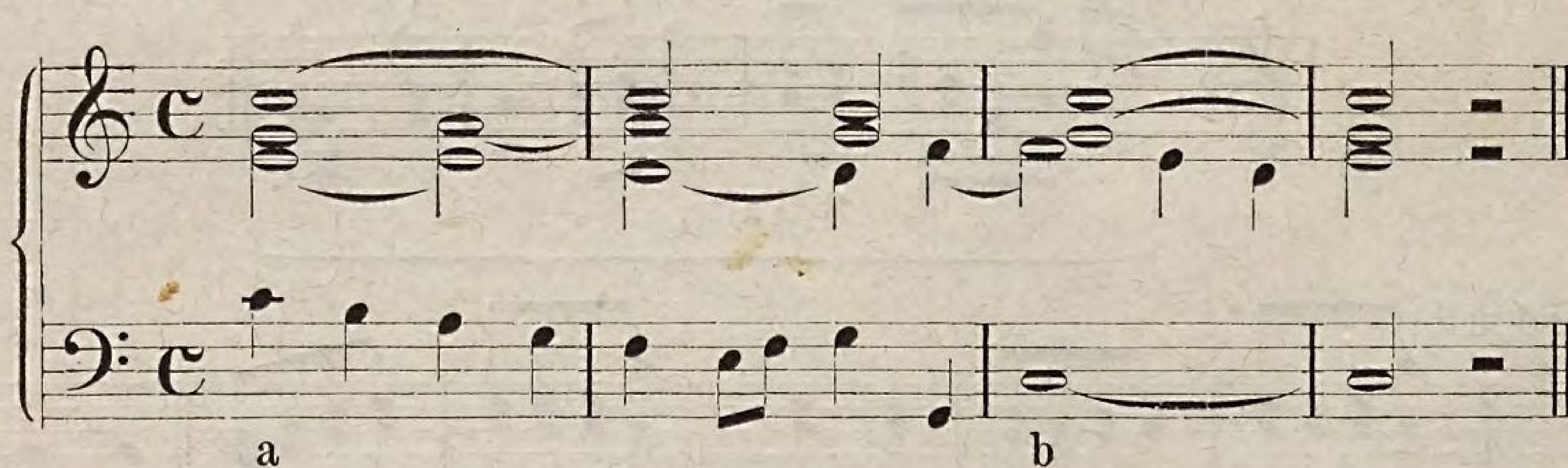
Unser rhythmisches Gefühl verlangt den Abschluß eines Satzes, einer Periode oder einer Periodengruppe, überhaupt den Abschluß eines Tonstückes auf einem accentuirten Taktgliede. Ein völlig accentloses Taktglied ist für einen Schluß nicht geeignet, indem es von dem vorhergehenden accentuirten Taktgliede abhängig ist und nach dem folgenden hinstrebt. Es muß jedoch das Taktglied, auf welches der Schluß fällt, nicht gerade immer das erste Taktglied sein. Der vollkommene Ganzschluß wählt für sich allerdings immer das erste Taktglied, der Halbschluß häufig das zweite im $^3/_4$-, und das dritte im $^4/_4$-Takt, füllt dann aber tonisch den Takt nicht aus, bricht kurz ab, ohne eine lange Note nachzuschleppen, wie folgt:

38. 

Bei einigen Gattungen von Tonstücken, z. B. bei der Polonaise ist der Abschluß auf dem zweiten Taktgliede ein charakteristisches Merkmal; z. B.:

39. 

Der nachstehende viertaktige Satz, in welchem die Satzaccente auf a und b fallen,

40. 

würde als ein verstümmelter erscheinen, würde man ihn wie folgt notiren:

41.



Werden zwei Sätze zu einem Ganzen vereinigt, jedoch so, daß sie in einem organischen Zusammenhange zu einander stehen, so entsteht eine *Periode*. Der erste Satz heißt dann *Vordersatz*, und der zweite *Nachsatz*. Vordersatz und Nachsatz ergänzen sich gegenseitig in der Weise, daß im Vordersatze unser Gefühl angeregt und im Nachsatze dasselbe wieder beruhigt wird. Aus diesem Grunde sagt denn auch dem Vordersatze die steigende Richtung besonders zu, während der Nachsatz gerne eine fallende Richtung einschlägt; doch findet auch nicht selten das Gegentheil statt. Um den organischen Zusammenhang beider Sätze nicht aufzuheben, darf der Vordersatz keinen vollkommenen Ganzschluß, (siehe § 8) sondern er muß einen Halbschluß oder einen unvollkommenen Ganzschluß oder einen Trugschluß machen. Aus demselben Grunde muß der Nachsatz fast die gleiche rhythmische Einrichtung erhalten, wie der Vordersatz. Sowie unser Gesichtssinn bei dem Vorhandensein mehrerer Gegenstände oder Theile eines Gegenstandes die Anordnung verlangt, daß die gleichen oder sich ähnlichen Gegenstände oder ihre Theile *sich einander gegenüber zu stehen kommen*, was wir Symmetrie oder Ebenmaaß nennen, so verlangt auch unser rhythmisches Gefühl für die Satzglieder einer Melodie dasselbe. Bei den meisten Perioden machen wir daher die Wahrnehmung, daß dieselben nicht in jedem Takte *durchaus Neues* enthalten, im Gegentheil hat in der Regel der erste Takt des Vordersatzes dieselbe rhythmische Einrichtung, wie der erste Takt des Nachsatzes; der zweite Takt des letztern wie der zweite Takt des erstern u. s. f. nur mit dem Unterschiede, daß nicht selten in den letzten Takten des Nachsatzes die Bewegung durch kürzere Notengattungen beschleunigt, und so zum Schlusse *gedrängt* wird; denn eine völlig gleiche Größe aller einzelnen Theile wäre bei einem größern Ganzen ein Fehler. Die nachstehende achttaktige Periode entspricht all diesen Anforderungen; ihr Vordersatz endigt mit einem *Halbschlusse*, dem die *Dominanten*harmonie als Schlußakkord zu Grunde liegt, und ihr Nachsatz endigt mit einem *Ganzschlusse*, dem die *tonische* Harmonie zu Grunde liegt.

42.



Der Vorderſatz derſelben theilt ſich durch eine Cäſur (einen Einſchnitt) in zwei Glieder, während der Nachſatz in einem Zuge zum Ende drängt. Dieſe Cäſur wurde durch eine kurze Pauſe dargeſtellt, welches aber nicht unbedingt nöthig iſt, denn die Achtelnote könnte auch durch eine Viertelnote erſetzt werden, ohne daß dadurch die Cäſur aufgehoben würde. Ein gebildeter Sänger würde beim Singen dieſer Melodie auch ohne dieſe Pauſe an dieſer Stelle durch raſches unbemerktes Athemſchöpfen abſetzen und ſo die Cäſur zum Ausdrucke bringen; desgleichen in folgender Periode, in welcher die Abſchnitte äußerlich nicht durch kurze Pauſen angezeigt ſind:

43.



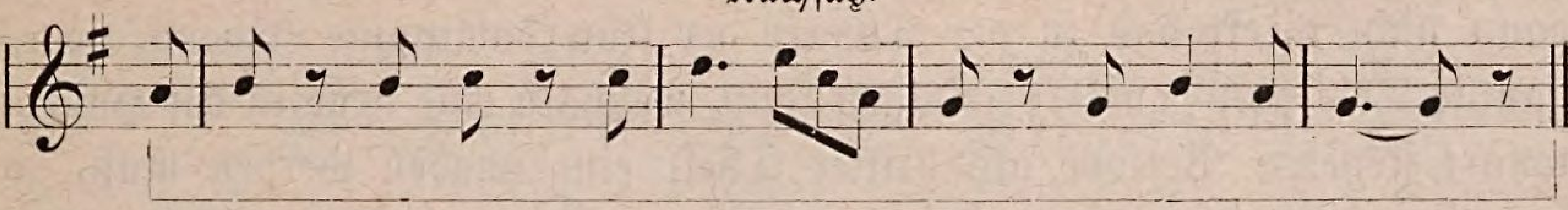
In der folgenden Periode iſt dagegen die Gliederung des Vorderſatzes ſcharf ausgeprägt, und durch das derſelben zu Grunde liegende Motiv*) in noch kleinere Theile zerlegt.

44.



*) Das Motiv iſt das kleinſte muſikaliſche Gedankenbild, und beſteht oft (wie auch hier) nur aus wenigen Noten.

Nachsatz.



Das Auffinden und zum Ausdruckbringen der Glieder einer Melodie nennt man Phrasirung, und es ist diese Fertigkeit eine der Hauptanforderungen, die man an einen ausübenden Künstler stellt.

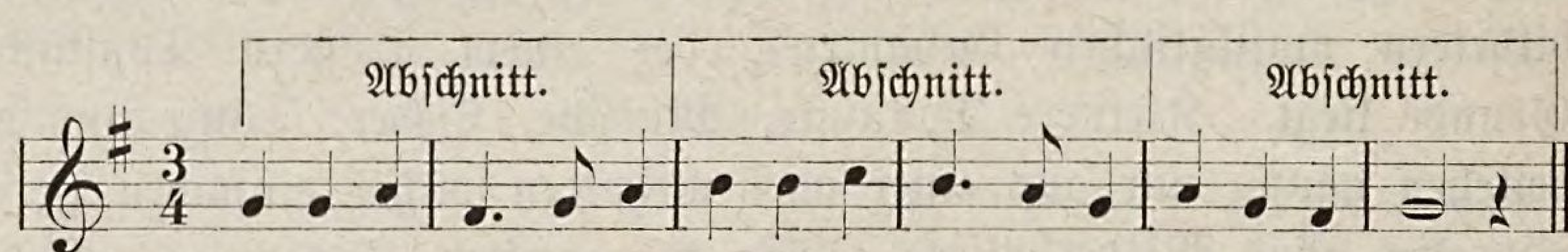
So groß nun auch die Verschiedenheit der Periodenbildung sein kann: ihre Grundlage bleibt stets die achttaktige Periode, die man deßhalb auch als die Normalform der Periode ansieht. Da die achttaktigen Perioden, die einen mehr, die anderen weniger, nach je zwei oder vier Takten deutlich fühlbare rhythmische Einschnitte, außerdem sogar sehr häufig in den ersten zwei Takten ein bestimmtes wiederkehrendes Motiv haben, so ist in ihr eine Grundform gegeben, welche Raum genug bietet zur Aufnahme und Fixirung eines bereits ausgebildetern musikalischen Gedankens, der einem größern Tonstücke zu Grunde liegt. Kleinere Tonstücke, Märsche, Lieder, Tänze und dergl. bestehen häufig nur aus einer oder mehreren solcher einfachen Perioden mit oder ohne Wiederholung. Für die meisten Tanzarten, überhaupt für diejenige Musik, die in die Glieder, d. h. in die Beine fährt, ist die acht-, zwölf- oder sechszehntaktige Periode sogar die einzig mögliche Form, indem der Tänzer zwei Takte braucht, um sich einmal um sich selbst zu drehen, und das viertheilige Maaß die aller metrischen Gliederung gesteckte Grenze ist. Perioden von sechszehn Takten erweisen sich in der Regel als achttaktige, wenn man sie in kleinere Notengattungen, z. B. den Allabreve-Takt in den $^2/_4$-Takt umschreibt und aus zwei Takten einen Takt macht.

In den Tanzarten sind die Perioden nicht mit einander verbunden und stehen in keiner andern Beziehung zu einander als durch die Taktart und die Verwandtschaft der Tonarten. Die einzelnen Perioden werden hier Theile genannt. Die einfachste Tanzform besteht in der Regel nur aus drei Theilen, von denen der dritte Theil Trio genannt wird, und der fast regelmäßig in der Tonart der Unterdominante steht. Der erste Theil steht immer in der Haupttonart, endigt entweder in dieser, oder macht im Nachsatze einen Uebergang in die Tonart der Oberdominante, in welcher er dann auch abschließt. In diesem Falle beginnt dann der zweite Theil mit einer Rückkehr nach der Haupttonart vermittelst ihres Hauptseptimenakkordes und schließt dann wieder in dieser Tonart ab. Endigt der erste Theil aber in der Haupttonart, so

steht der ganze zweite Theil in der Tonart der Oberdominante, welchem dann nicht direkt das in der Tonart der Unterdominante stehende sogenannte Trio unvermittelt folgen kann, weßhalb eine neue in der Haupttonart stehende Periode als dritter Theil eingeschoben werden muß, so daß das Trio als vierter Theil erscheint. Auch in den meisten zweitheiligen Liedern sind die beiden Perioden nicht so ganz enge mit einander verbunden.

Abweichungen von der Normalform der Perioden werden herbeigeführt durch die Verengerungen und Erweiterungen der Perioden, von denen jedoch die erstern seltener vorkommen als die letztern. In der folgenden sechstaktigen Periode ist die Scheidung in Vordersatz und Nachsatz nicht mehr zu erkennen, man müßte denn die beiden letzten Takte als einen verkümmerten Nachsatz ansehen. Dahingegen tritt die Scheidung in zweitaktige Abschnitte um so schärfer hervor und läßt den verkümmerten Nachsatz dadurch weniger fühlbar werden.

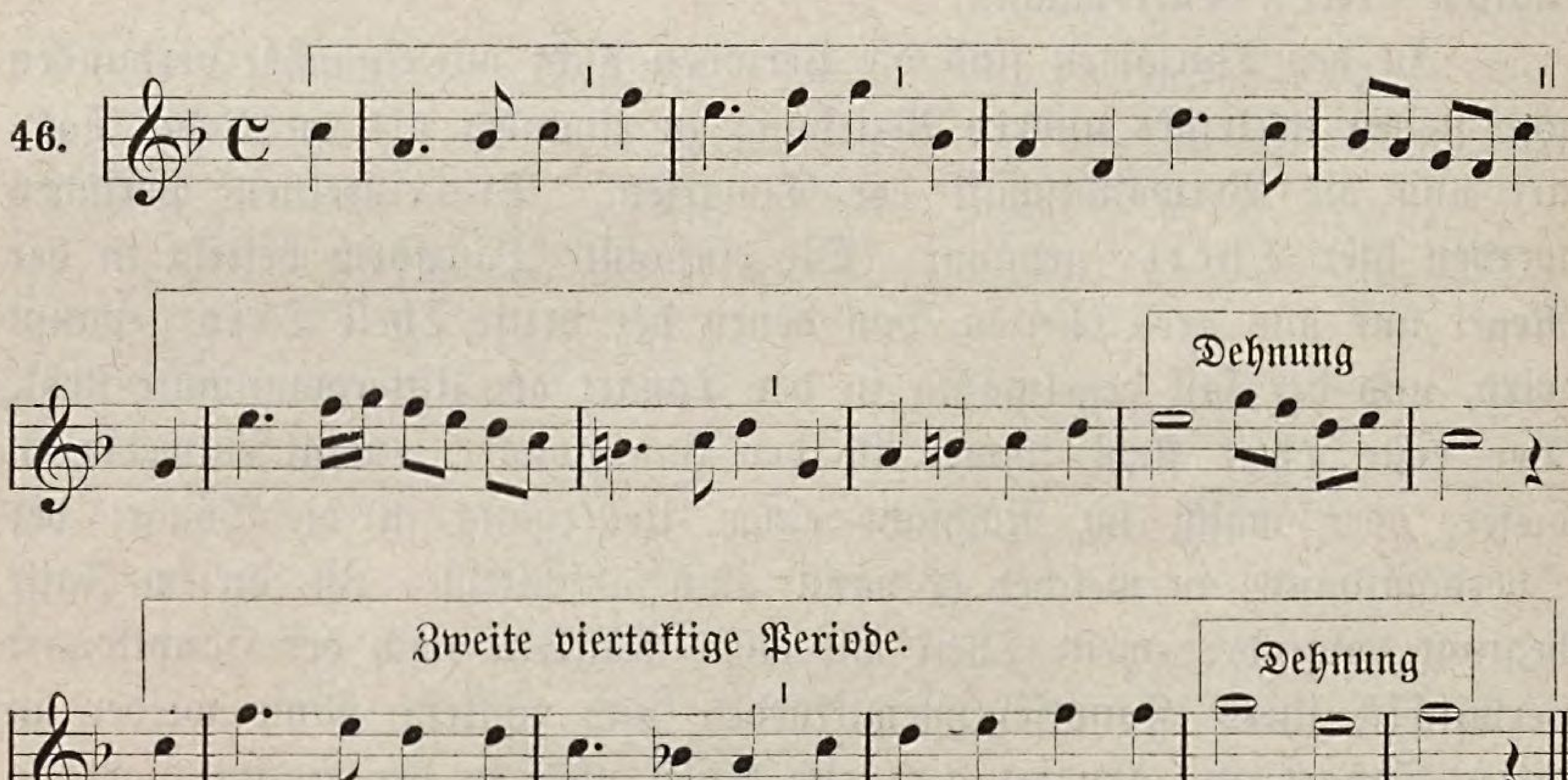
45.



Die beiden weiter oben angeführten sechstaktigen Perioden (siehe Nr. 30) haben eine regelrechte Scheidung in je einen dreitaktigen Vorder- und Nachsatz. Derartige Gebilde gehören jedoch zu den Seltenheiten.

Erweiterungen der Perioden finden sehr häufig statt. Sie werden bewerkstelligt 1) durch Dehnung des vorletzten Taktes des Nachsatzes, um den Schluß breiter und gewichtiger zu machen, wie folgt:

46.



2) Durch Wiederholung oder Einschiebung eines Satzgliedes:

47.



3) Durch unverändertes oder etwas verändertes Wiederholen des Vorder- oder Nachsatzes, oder durch Ausdehnung des Schlusses um mehrere Takte.

48.



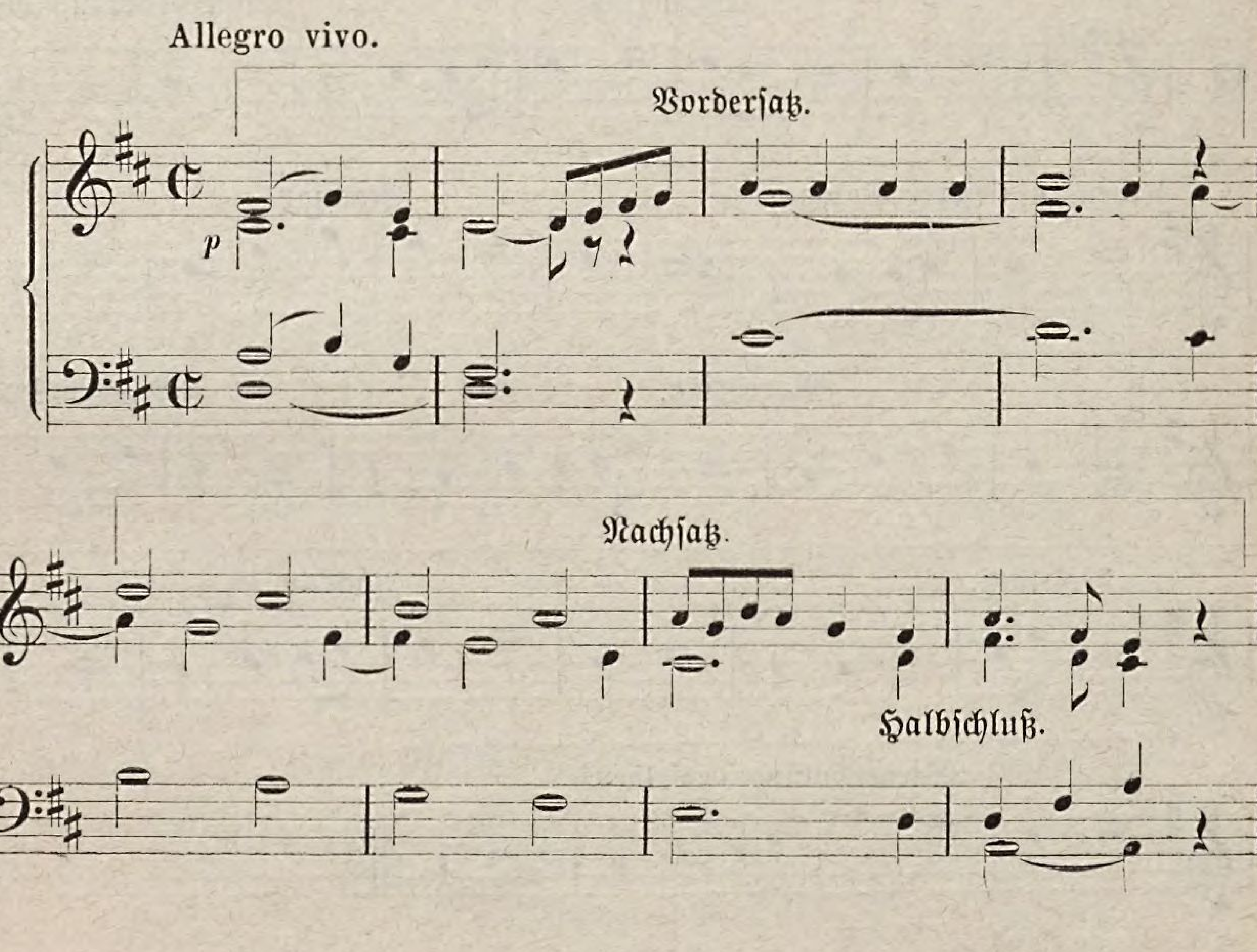
49.

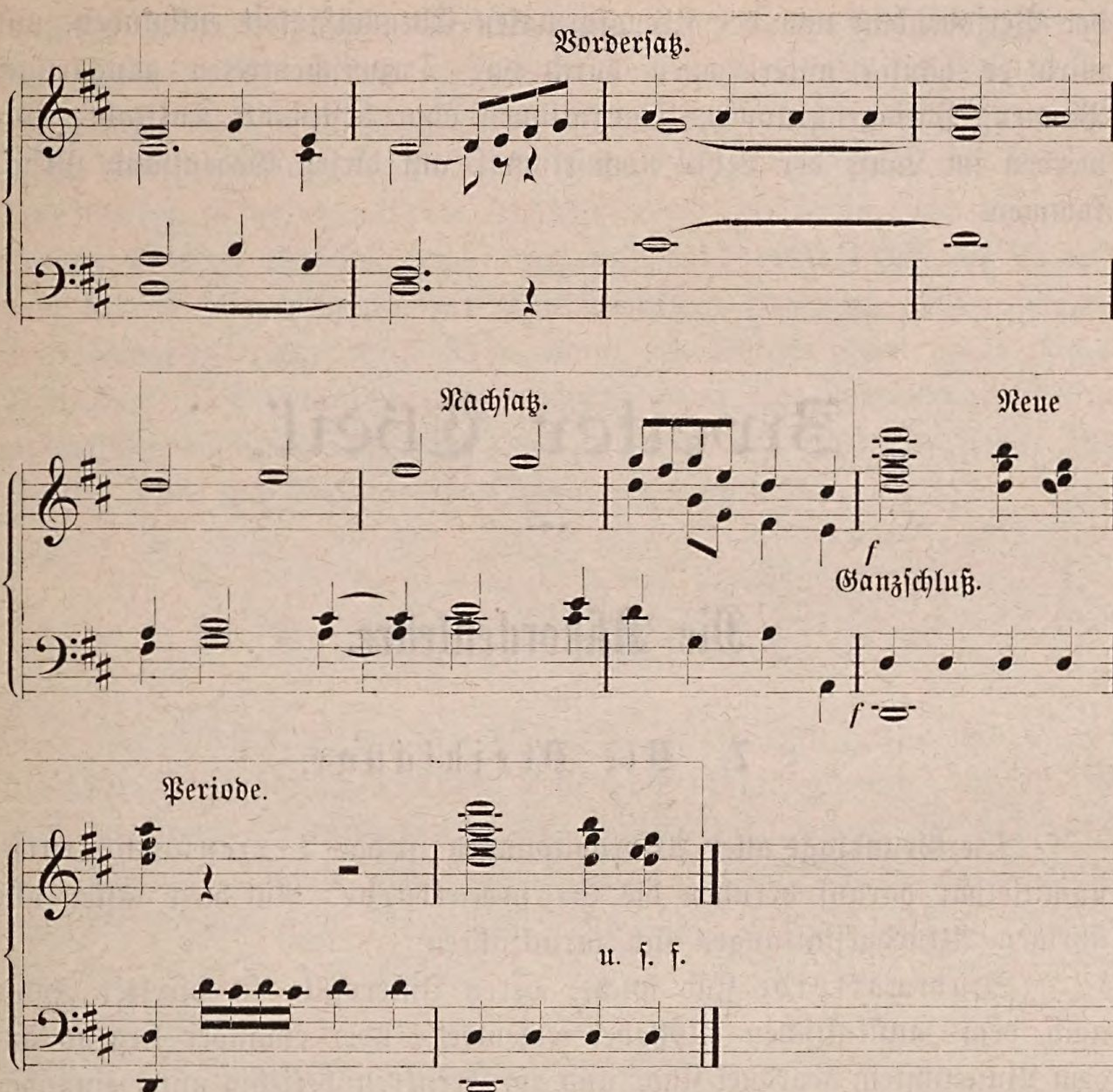


50.


Nimmt bei gewissen öfters wiederholten Tanzstücken (z. B. dem Walzer, Menuett u. a.) dieser verlängerte Schluß eine größere Ausdehnung an, so wird er Coda genannt.

Macht der Nachsatz einer achttaktigen Periode einen Halbschluß statt eines Ganzschlusses, und wird die Periode ihrem Hauptinhalte nach wiederholt, so entsteht die Doppelperiode. (Beispiel aus J. Haydn's D-dur-Symphonie.)

51.




In größern Tonstücken werden die Perioden nicht (wie bei den Tanzformen) so lose an einander gereiht, sondern enge mit einander verbunden. Es geschieht das in der Weise, daß man mit einem Wechsel der Tonstärke, d. i. mit dem Eintritte eines forte, den Anfangstakt der neuen Periode mit dem Schlußtakte der vorausgegangenen zusammen fallen läßt (wie in vorstehendem Beispiele), oder daß man die Melodie — und in den meisten Fällen auch die Begleitung — beim Schlusse einer Periode keinen Abschnitt machen und den Takt durch kleinere Notengattungen ausfüllen läßt. Es entstehen dann Periodengruppen. Auf die gleiche Art entstehen die Satzgruppen, wenn sie sich nicht zu Perioden abrunden, und es werden dieselben Satzketten genannt, wenn es Sätze von gleichem Inhalte sind, wie man dieselben häufig in dem sogenannten Durchführungstheile der ersten Nummer der Sonaten und Symphonien findet. (Vergl. z. B. den aus 80 Takten bestehenden Durchführungstheil der Mozart'schen G-moll-Symphonie, erste Nummer, zweiter Theil.) In all diesen größeren Tonstücken ist

der Periodenbau von der strengformalen Ebenmäßigkeit entbunden, und wird er häufig unterbrochen durch das Dazwischentreten gangartiger Partien, Passagengruppen, Figurationen ohne bestimmte Taktzahl. Wir werden im Laufe der Lehre noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen.

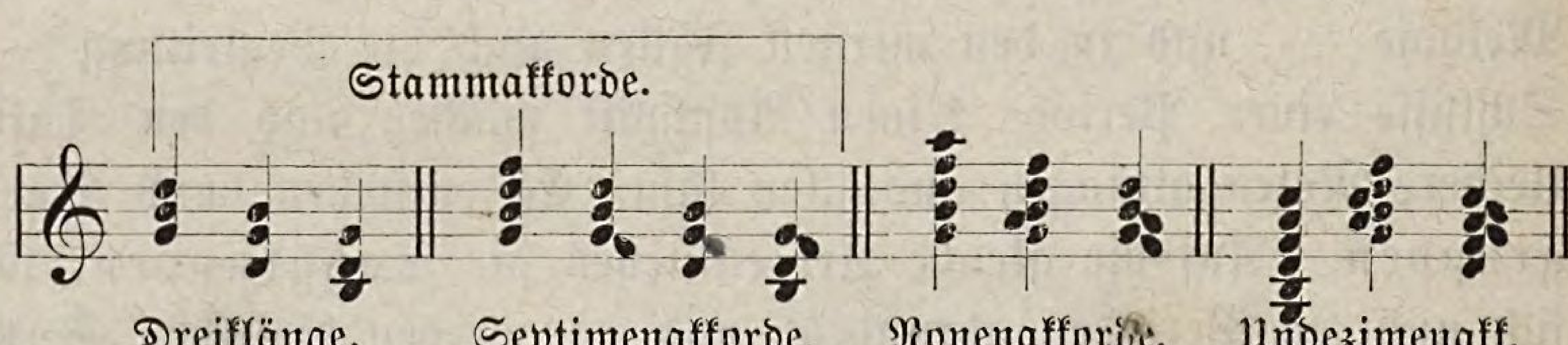
Zweiter Theil.

Die Akkordenlehre.

§ 7. Die Dreiklänge.

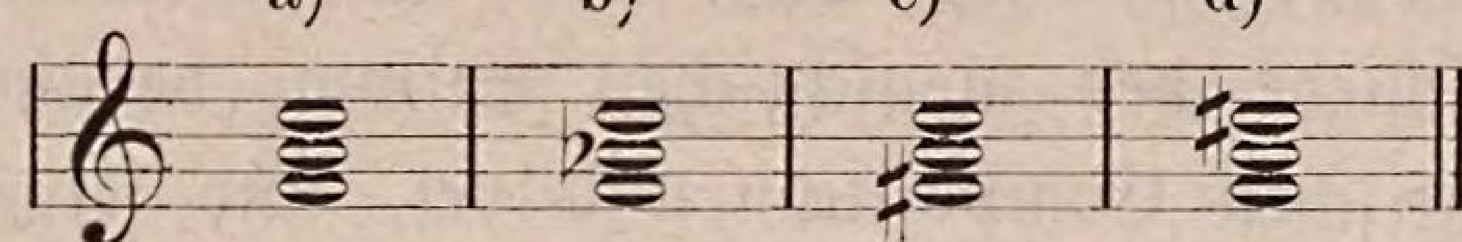
Die Grundlage aller Akkordbildungen ist das Terzenverhältniß; unmittelbar darauf beruhen die Stammakkorde. Auf diese lassen alle übrigen Akkordgestaltungen sich zurückführen.

Stammakkorde sind solche, deren Intervalle in direkter Folge nach dem musikalischen Alphabet terzenweise über einander liegend auf dem Liniensystem geordnet sind, und im Ferneren beliebig unter einander sich verlegen lassen, ohne daß mehr wie zwei derselben unmittelbar neben einander fallen. Demnach sind nur der Dreiklang und der Septimenakkord Stammakkorde, nicht aber der Nonen- und Undezimenakkord, weil in diesen bei der Verlegung eines Tones mehr wie zwei Töne neben einander zu liegen kommen, die Dissonanz also mit ihrer Auflösung zusammen trifft, was nicht geschehen darf.

52. 

Stellt man drei Töne terzenweise über einander, so erhält man einen Akkord, einen Dreiklang. Zur Bildung von Dreiklängen können nur consonirende, also nur große oder kleine Terzen, verwendet werden. Je nach der Zusammensetzung oder der Stellung der verschiedenen Terzen

entstehen vier Arten von Dreiklängen: 1. ein Durdreiklang, 2. ein Molldreiklang, 3. ein verminderter und 4. ein übermäßiger Dreiklang. Ein Dur-Dreiklang ist es, wenn die unterste Terz eine große und die obere eine kleine ist (siehe Beispiel No. 53a); ein Moll-Dreiklang ist es, wenn die unterste Terz eine kleine und die obere eine große Terz ist (No. 53b); ein verminderter Dreiklang ist aus zwei kleinen (No. 53c) und ein übermäßiger aus zwei großen Terzen zusammengesetzt (No. 53d). Man nennt den letztern einen übermäßigen Dreiklang, weil sein tiefster und höchster Ton eine übermäßige Quinte ausmachen, und den vorletzten einen verminderten, weil sein tiefster und höchster Ton eine verminderte Quinte ausmachen*).

53.


Die Dreiklänge werden eingetheilt in consonirende und dissonirende Dreiklänge. Erstere stellen die Ruhe dar und genügen sich selbst, während die dissonirenden Akkorde die Unruhe oder die Bewegung vorstellen und für sich allein nicht bestehen können, sondern einen consonirenden Accord nach sich ziehen, was man ihre Auflösung nennt. Sie können daher zum Abschlusse eines Satzes oder einer Periode nicht gebraucht werden. Gleichartige Terzen erzeugen, wie man sieht, dissonirende, und ungleichartige Terzen consonirende Accorde.

Der Ton, auf dem ein Dreiklang errichtet ist, heißt sein Grundton, der mittlere seine Terz und der oberste seine Quinte, und es behalten die Töne diese Namen, wenn sie auch ihren Standort im Accorde wechseln, d. h. im F-dur-Accorde (siehe obiges Beispiel) bleibt der Ton f immer Grundton, mag er nun in der obersten oder der untersten Stimme oder in einer Mittelstimme erscheinen. Dasselbe ist mit der Terz und Quinte des Akkordes der Fall.

Ein Akkord wird stets nach seinem Grundtone benannt; z. B. der F-dur-, der F-moll-Dreiklang u. s. f. Auch nach derjenigen Stufe der Tonleiter, welche den Grundton eines leitereigenen Akkordes abgibt, erfolgt die Benennung des Akkordes; z. B. der Dreiklang der ersten, vierten, dritten Stufe in C-dur.

Sind Akkorde nur aus den Tönen einer bestimmten Tonart gebildet, so werden sie leitereigene Akkorde genannt; wenn sie hingegen

---

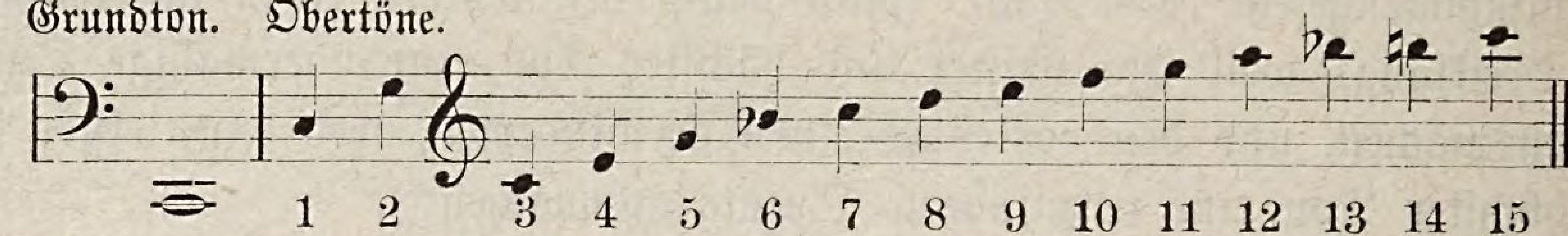
*) Auch noch einen doppelt verminderten Dreiklang werden wir später unter dem Namen „übermäßiger Sextenakkord" kennen lernen.

unterscheidende Töne anderer Tonarten enthalten, so heißen sie leiterfremde Akkorde.

Von den verschiedenen Gattungen des Dreiklanges ist der Durdreiklang der wohlklingendste und auch der naturgemäßeste, weil er schon in den vier ersten Obertönen gegeben ist, während der Molldreiklang erst in den Obertönen 5, 6 und 8 als Naturakkord erscheint*). (Siehe folgendes Beispiel.)

Grundton. Obertöne.

54.



Weil der vierstimmige Satz, als auf natürlichem Geschlechts- und Altersunterschiede der menschlichen Stimme beruhend, die Grundlage aller musikalischen Compositionen bildet, und seine auf die Natur reiner Harmonieverbindung begründeten Gesetze zugleich allen übrigen Stimmencombinationen, sowohl dem Satz für 2 und 3, als auch dem vielstimmigen für 5, 6, 7, 8 und mehr reelle Stimmen gelten, so gebrauchen wir unsere Harmonien meist vierstimmig, und müssen deßhalb im Dreiklange einen Ton verdoppeln. Für den Wohlklang eines Akkordes ist es jedoch nicht so grade ganz einerlei, welchen Ton des Dreiklanges man verdoppelt. Auch hierin zeigt uns die Natur wieder den richtigen Weg. Stellen wir die zu dem C-dur-Dreiklange gehörigen Töne aus den Obertönen des vorstehenden Beispiels zusammen — es sind die Nummern 1 2 3 4 5 7 9 11 und 15 — so finden wir, daß

*) Die Molldreiklänge sind nicht frei von falschen dissonanten Combinationstönen. Dieselben rufen in den Mollakkorden eine größere Rauhheit und Unklarheit hervor als bei den Durakkorden; daher sind sie so sehr geeignet, trübe, unklare und rauhe Stimmungen auszudrücken. Auch haben sie etwas Verschleiertes, Verhülltes und Undeutliches an sich. Bei mathematisch rein gestimmten Instrumenten tritt ihre Rauhheit und Unklarheit auffallend stärker hervor, als bei temperirten Instrumenten.

Weil das Gefühl der alten Tonsetzer durch temperirte Instrumente noch nicht abgeschwächt war, und weil sie fast ausschließlich für Gesang componirten und zu einer Abschwächung der vollkommenen Consonanzen nicht gezwungen waren, darum vermieden sie (bis herab auf J. Seb. Bach) am Schlusse der in Moll stehenden Tonstücke den Mollakkord und gebrauchten dort nur den Durakkord, oder schlossen mit einer absoluten Consonanz (Grundton, Quinte und Oktave). Händel schwächte in seinen Oratorien die Mollschlußakkorde dadurch ab, daß er die kleine Terz nur einer Instrumentalstimme zutheilte, und die übrigen mehr hervortretenden Stimmen auf die Tonika conzentrirte. Ein in Dur stehendes Tonstück mit einem Mollakkorde abzuschließen, ist und war stets unstatthaft, weil man auf diese Weise am Schlusse zu einem unvollkommenern verschlechterten Zusammenklange fortschreiten würde, was ein Rückschritt für unser Gefühl wäre.

in diesem zehnstimmigen Akkorde (der Grundton mit eingerechnet) der Ton c als Grundton des Dreiklanges fünfmal, der Ton g als Quinte desselben dreimal und der Ton e als Terz nur zweimal vorhanden ist. Der Grundton eines Akkordes verträgt demnach die meiste, und die Terz die mindeste Verdoppelung. Das gilt jedoch nur für die Grund- oder Urform des Dur-Dreiklanges. Für die Verdoppelung einzelner Akkordtöne in den Umgestaltungen d. i. den Umkehrungen der Dreiklänge gelten andere besondere Regeln.

Obgleich man im Allgemeinen bei der Grundform des Dur- und Molldreiklanges am liebsten den Grundton, seltener die Quinte und am seltensten die Terz, sowie im Sextakkorde in der 3. Stimme am liebsten den Grundton bei seiner Oktavlage, und die Quinte bei seiner Quintlage, und im Quartsextakkorde nur die Quinte verdoppelt, so merke man sich jedoch hier schon, daß jeder Akkordton nach Umständen zur Verdoppelung geeignet ist, nur die in einem Akkorde erscheinende große Septime der Tonleiter nicht, falls sie den Charakter des Leittones hat. Es ist dies der Fall in den Verbindungen des Dreiklanges der 5. oder 7. Stufe mit dem Dreiklange der 1. Stufe, weil diese beiden Dreiklänge das Bestreben haben, in den Dreiklang der 1. Stufe fortzuschreiten. Da der Leitton seiner Neigung, in die Oktave der Tonleiter fortzuschreiten, auch in der Harmonie nachgeht, gleichviel in welcher Stimme er auftritt, so würde durch seine Verdoppelung eine fehlerhafte Stimmenfortschreitung (Oktavenparallele) entstehen.

Muß im Interesse einer guten fließenden Stimmführung in einem Dreiklange einmal ein Ton ausgelassen werden, so kann nur die Quinte wegbleiben, weil die Terz den Charakter des Akkordes, ob Dur- oder Mollakkord, bestimmt, und der Grundton diejenige Stufe der Tonleiter, auf welcher der Akkord errichtet ist, bezeichnet. Statt der ausgelassenen Quinte wird dann der Grundton im Einklange in einer Stimme verdoppelt. Für den zweistimmigen Satz gelten jedoch andere Regeln, die wir weiter unten kennen lernen werden.

Liegt die Oktave des Grundtones eines Dreiklanges in der obersten Stimme, so nennt man dies die Oktavlage, liegt die Terz in der Oberstimme, so heißt das die Terzlage, und liegt die Quinte in der Oberstimme, so heißt das die Quintlage des Dreiklanges, einerlei, welcher Akkordton in der untersten Stimme liegt.

55.


Die verschiedenen Akkordlagen haben wenig Einfluß auf den Klangcharakter des Akkordes. Volle Befriedigung gewährt am Schlusse eines Tonstückes nur die Oktavlage, während die Terz- und Quintlage eines Schlußakkordes unser Gefühl in einiger Ungewißheit läßt, als ob das Tonstück noch nicht ganz zu Ende sei. Wird dagegen die Terz oder die Quinte des Akkordes zum Baßtone, so wird dadurch zwar das Wesen des Akkordes nicht geändert, aber der abgeleitete Akkord nimmt einen veränderten weichern Klangcharakter an. So lange der Grundton eines Dreiklanges im Basse, d. i. der untersten Stimme, gleichviel welcher Akkordton in der obersten Stimme liegt, heißt dies die Grund- oder Urform des Akkordes. Nur ihr allein wohnt die volle Kraft und Bestimmtheit des Ausdruckes inne. Kömmt die Terz des Akkordes in den Baß zu liegen, so heißt diese Akkordform die erste Umkehrung desselben oder der Terzsextakkord, oder schlechthin Sextakkord, weil die über dem neuen Baßtone liegende Quint nunmehr eine Terz, und der noch höher liegende Grundton eine Sexte gegen den neuen Baßton bildet. (Grundton und Baßton sind demnach nicht gleichbedeutend.) Kömmt die Quinte des Dreiklanges in den Baß zu liegen, so heißt das die zweite Umkehrung desselben oder der Quartsextakkord, weil der höher liegende Grundton eine Quarte und die noch höher liegende Terz eine Sexte gegen den neuen Baßton bildet. In der Generalbaßschrift wird die Grundform entweder mit 5 oder 3, oder auch mit keiner Ziffer, der Sextakkord mit 6 oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ und der Quartsextakkord mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ bezeichnet. Diese Ziffern beziehen sich stets auf die über der Baßnote liegenden betreffenden Intervalle.

Grundform. Sextakkord. Quartsextakkord.

56.



Der Sext- und Quartsextakkord sind unselbständige Akkorde, fordern also eine Folge und können dieselben nicht zum Abschlusse eines Satzes oder einer Periode gebraucht werden.

Die Umkehrung eines Akkordes wird, wie wir gesehen, nach der Unterstimme, dem Basse benannt, während die Akkordlage nach der Oberstimme benannt wird. Das Wort „Akkordlage“ wird auch noch in anderer Bedeutung gebraucht. Man spricht nämlich auch von enger und weiter oder zerstreuter Akkordlage. In enger Lage steht ein Akkord, wenn seine drei obersten Töne so dicht an einander-

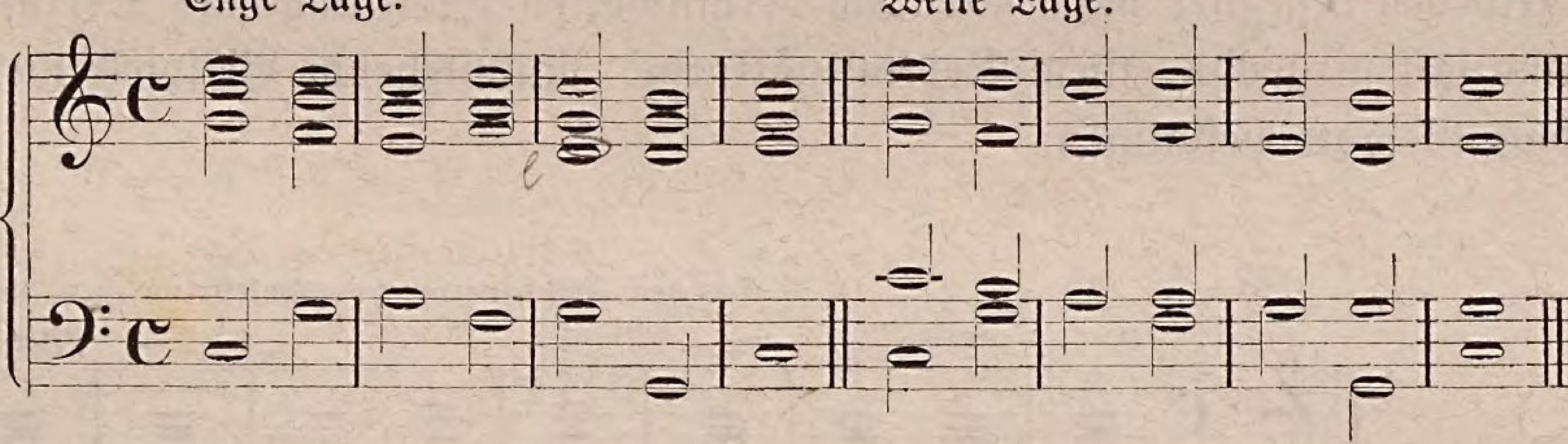
liegen, daß kein neuer Akkordton dazwischen geschoben werden kann (siehe folgendes Beisp. 57a); er befindet sich in **weiter** Lage, wenn seine drei obern Töne noch Raum für andere Akkordtöne lassen (Beisp. 57b).

57.



In enger Lage klingen die Akkorde kräftiger und majestätischer als in weiter Lage. Um einen Akkord, ohne seine Form zu ändern, aus der engen in die weite Lage zu bringen, braucht man in den allermeisten Fällen nur die zweite Stimme um eine Oktave tiefer zu legen, so daß dieselbe zur dritten, und die frühere dritte zur zweiten Stimme wird, vorausgesetzt, daß der Baß schon tief genug liegt, und Raum zu dieser Umlegung der Stimme läßt. Ist dies nicht der Fall, so muß betreffenden Falles der Baß auch tiefer gelegt werden. Beispiel:

58.



Eine zu weite Akkordlage beeinträchtigt die Klangwirkung der Akkorde, und gibt ihnen den Charakter der Hohlheit und Gespreiztheit. Es gilt daher die Regel, daß die drei obern Stimmen eines vierstimmigen Akkordes nie weiter als eine Oktave auseinander gelegt werden dürfen, wohingegen die dritte und vierte Stimme, namentlich bei den Grundformen der Akkorde, eine größere Entfernung von einander ertragen können. Terzsextakkorde klingen besser in enger als in weiter Lage, wenn die erste und dritte Stimme nicht weiter als eine Oktave auseinander stehen; Quartsextakkorde klingen am besten, wenn die erste und vierte Stimme nicht über den Umfang einer Tredezime (13 Stufen) auseinander liegen. Ganz spezielle Vorschriften hierüber können jedoch nicht gegeben werden.

Den größtmöglichsten harmonischen Wohllaut entfaltet einzig und allein nur der **Durdreiklang**, und auch nur dann, wenn er in seiner Grundform und Terzlage steht, d. h. wenn seine Töne so geordnet und

übereinander gestellt sind, wie sie die natürliche Reihenfolge der Obertöne (1, 2, 3, 4) aufweist, z. B.

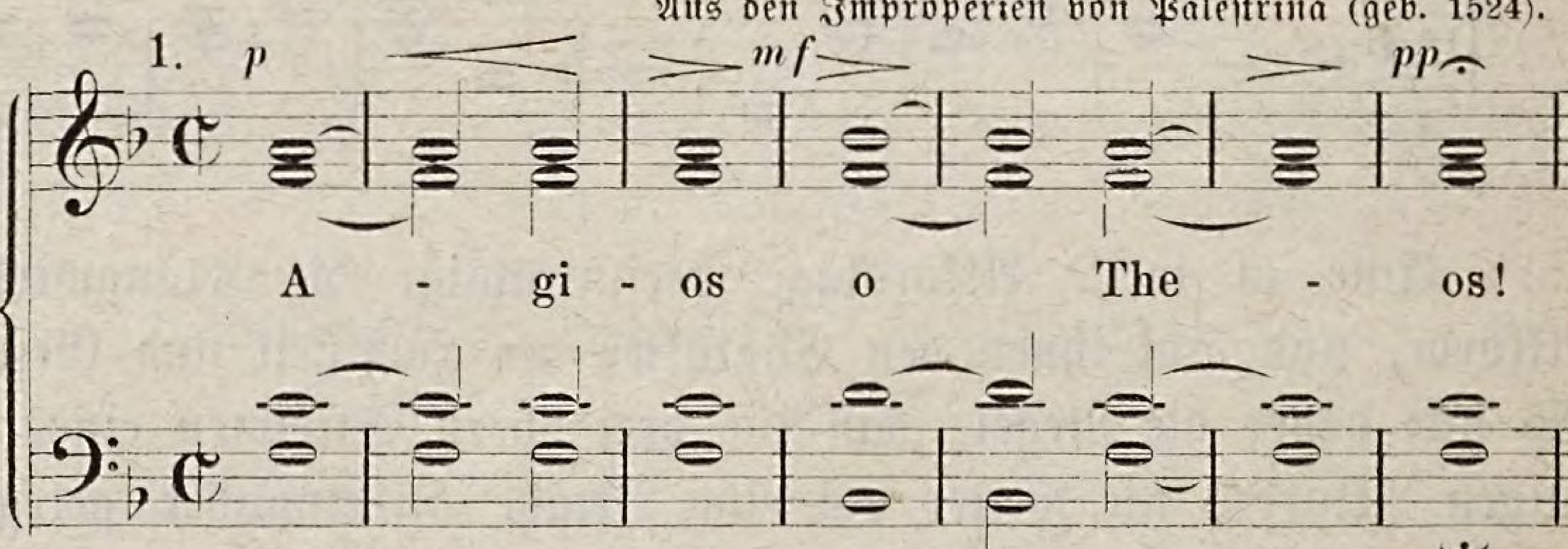
59.



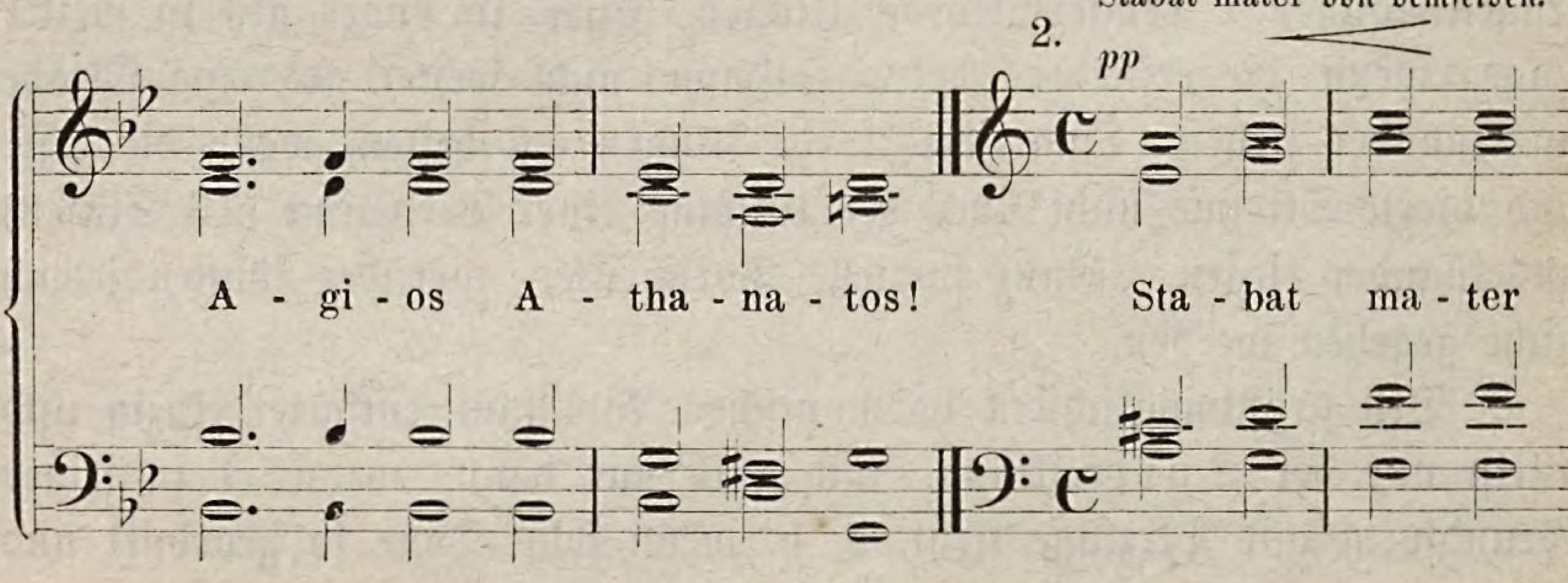
Der außerordentliche Wohlklang, der den Compositionen der ältern Meister (eines Palestrina, Vittoria, Gabrieli, Handl u. A.) innewohnt, hat seinen Grund darin, daß diese Componisten meist nur consonirende Dreiklänge in ihrer Grundform, untermischt mit Sextakkorden, aneinanderreihten, welche durch Vorhalte und Durchgänge inniger miteinander verbunden wurden. Quartsextakkorde klangen ihnen zu weichlich, und findet man dieselben bei ihnen nur äußerst selten. Von dissonanten Akkorden begegnet man nur dem verminderten Dreiklange als Sextakkord und fast nirgends einem Septimenakkorde. Nachstehende Beispiele werden das Gesagte bestätigen.

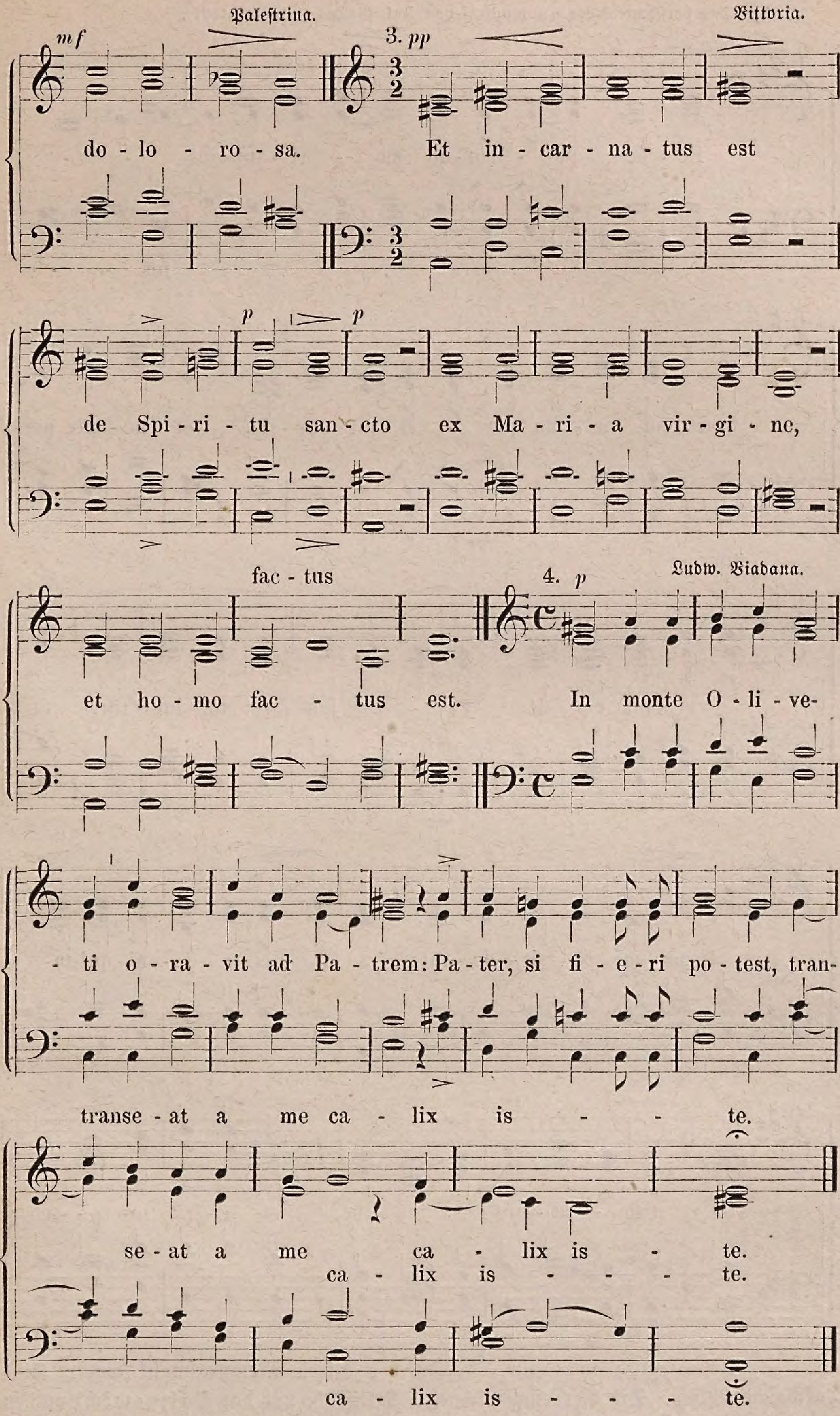
Aus den Improperien von Palestrina (geb. 1524).

60.

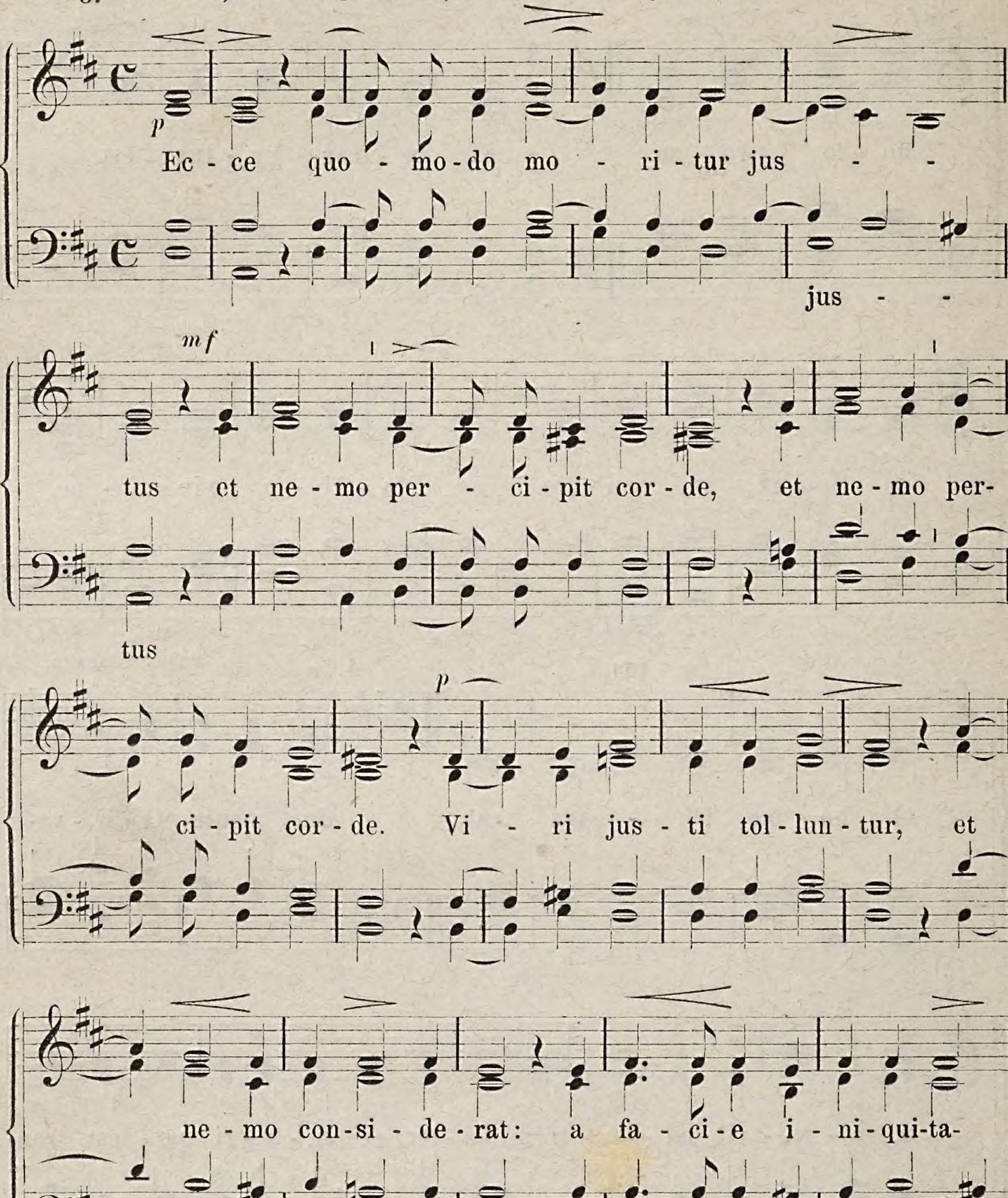


Stabat mater von demselben.




Palestrina.
Vittoria.
mf
3. pp
do - lo - ro - sa.
Et in - car - na - tus est
p
p
de Spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne,
fac - tus
4. p
Ludw. Viadana.
et ho - mo fac - tus est.
In monte O - li - ve-
- ti o - ra - vit ad Pa - trem: Pa - ter, si fi - e - ri po - test, tran-
transe - at a me ca - lix is - - te.
se - at a me ca - lix is - te.
ca - lix is - - - te.
ca - lix is - - - te.

5. Das berühmte Ecce quomodo*) von Jak. Gallus (Handl † 1591).



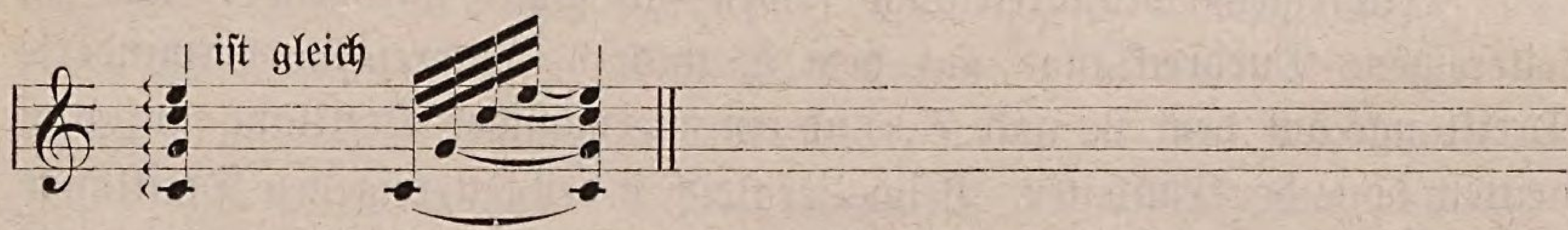
*) Ursprünglich in F-dur. — In der ältern Mensuralmusik waren keine Taktstriche üblich. Die hier eingezeichneten Taktstriche und das Taktgewicht müssen also unberücksichtigt gelassen werden, denn es gilt nur der Wortaccent.



Erklingen die Töne eines Akkordes nicht gleichzeitig, sondern *nacheinander*, so heißt der Akkord ein *gebrochener* Akkord; geschieht das Erklingen der Töne in natürlicher Reihenfolge von unten nach oben und in ganz schneller Aufeinanderfolge, so nennt man dies ein *Arpeggio*, welches durch ⸾ angezeigt wird.

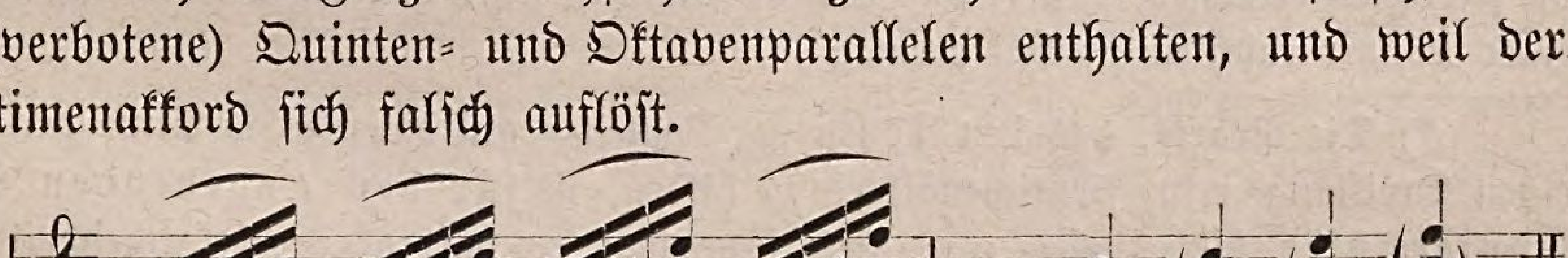
61.





Obgleich die gebrochenen Akkorde mehr *melodischer* Natur sind, so müssen sie sich dennoch in ihren Fortschreitungen und Verbindungen ganz denselben Gesetzen unterwerfen wie die geschlossenen Akkorde. Es sind demnach die Folgen nachstehender gebrochener Akkorde falsch, weil sie (verbotene) Quinten- und Oktavenparallelen enthalten, und weil der Septimenakkord sich falsch auflöst.

62.

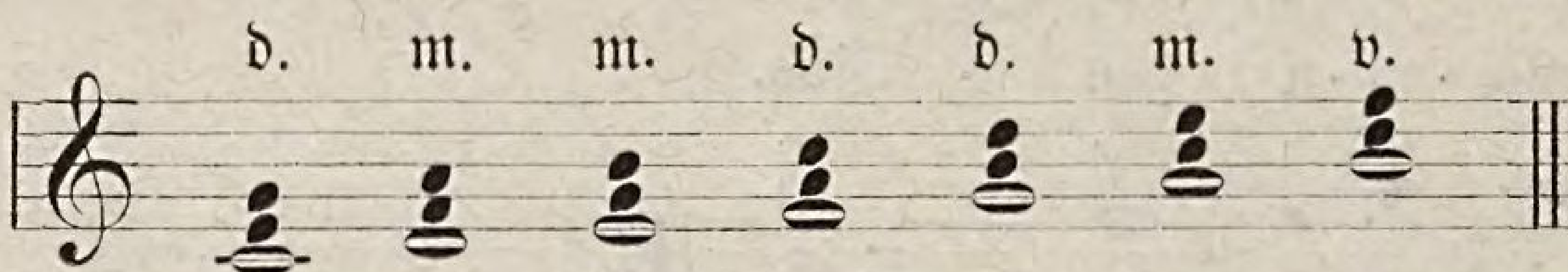




Die gebrochenen Akkorde können zur Belebung der Melodie dienen, werden jedoch mehr zur Begleitung der Melodien verwendet. In dieser Form eignen sie sich aber mehr für Instrumente mit verhallendem Tone (Klavier, Harfe, Guitarre) als für solche mit fortdauerndem Tone (die Orgel und alle Blasinstrumente); nur die Streichinstrumente machen hiervon eine Ausnahme, denen geschlossene Akkorde, soweit dieselben auf ihnen ausführbar sind, eben so gut zusagen wie gebrochene. —

Errichtet man auf jedem Tone der C-dur-Tonleiter aus ihren leitereigenen Tönen einen Dreiklang, so erhält man folgende leitereigene Akkorde:

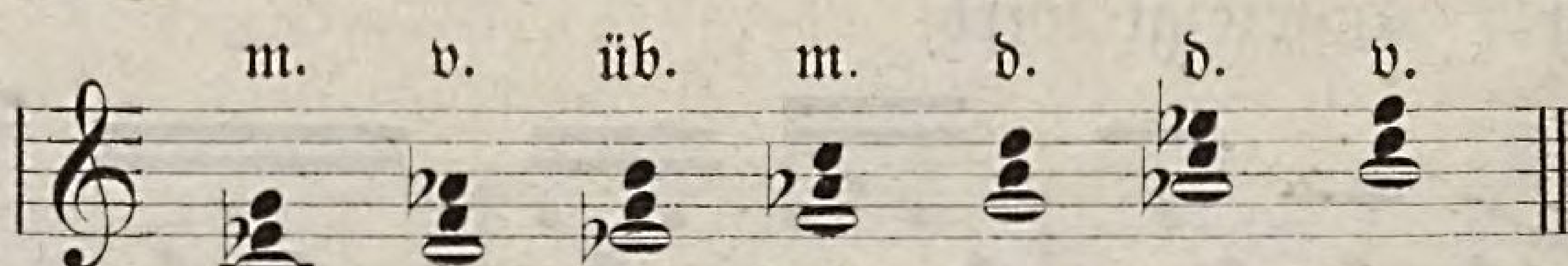
63.



Leitereigene Durdreiklänge finden sich somit auf dem 1., 4. und 5., und leitereigene Molldreiklänge auf dem 2., 3. und 6., und ein leitereigener verminderter Dreiklang auf dem 7. Tone der Tonleiter*).

Errichtet man auf jedem Tone der echten C-moll-Tonleiter aus den leitereigenen Tönen einen Dreiklang, so erhält man folgende leitereigene Akkorde:

64.



Leitereigene Molldreiklänge finden sich somit auf dem 1. und 4., leitereigene Durdreiklänge auf dem 5. und 6., leitereigene verminderte Dreiklänge auf dem 2. und 7., und ein übermäßiger Dreiklang auf dem dritten Tone der Tonleiter. Beim Vergleichen der leitereigenen Dreiklänge der Dur- und Molltonart merke man sich, daß in beiden Tonarten die Dreiklänge der 5. und 7. Stufe ein und dieselben sind.

Schriftliche Aufgabe. Der Schüler bilde nach obigem Muster in allen Dur- und Molltonarten die sieben leitereigenen Dreiklänge, und muß er durch Uebung die Fertigkeit erlangen, daß er aus dem Gedächtnisse jeden beliebigen Dreiklang irgend einer Tonart rasch anzugeben vermag.

---

*) Die Praxis, aus den Tönen der Tonleiter auf einer jeden Stufe derselben einen Dreiklang resp. Septimenakkord zu bilden, ist für den angehenden Harmonieschüler die einzige zum Ziele führende; es darf aber bei fortgeschrittenen Schülern nicht dabei stehen geblieben werden, weil diese Aufstellung ja doch eigentlich der Wahrheit nicht entspricht und man sich manche harmonische Erscheinungen und Combinationen nicht erklären kann, weil diese Harmonielehre sich nicht auf das System der reinen Stimmung (worunter natürlich nicht eine Stimmung in reinen Quinten zu verstehen ist) gründet. Für das spätere Studium verweise ich daher auf „Moritz Hauptmann's Harmonik und Metrik" so wie auf „von Oettingen's Harmoniesystem".

Der erste Ton unserer Normaltonleiter (C-dur) wird, wie schon weiter oben gesagt, **Tonika** genannt, weil er der Ausgangs- und Endpunkt der beiden Tetrachorde ist, aus denen die Tonleiter zusammengesetzt ist. Aus der Tonika nehmen diese beiden Tetrachorde ihren Ausgangspunkt und kehren auch wieder in dieselbe zurück, wie folgt:

65.


Gleich wie die Tonika das Ziel und Ende der Tonleiter ist, so ist auch der auf ihr errichtete **tonische Dreiklang** das Ziel und Ende aller leitereigenen Akkorde der Tonart, weßhalb ein Tonstück ganz befriedigend **nur mit ihm** abgeschlossen werden kann. Weil in dem alten Tonsysteme die Tonika wegen des mangelnden Leittones nicht die Wichtigkeit erlangt hatte, wie in dem neuen Tonsysteme, darum war es bei den alten Tonsetzern auch nicht **unbedingt** nöthig, daß sie mit dem tonischen Dreiklange abschlossen. Es genügte bei ihnen im Nothfalle schon, wenn die Tonika im Schlußakkorde vorhanden war.

Die Oberquinte der Tonika heißt, wie schon pag. 47 gesagt, die **Dominante**, und die Unterquinte die **Subdominante**. — In der C-dur-Tonleiter ist somit g die Dominante und f die Subdominante. — Beide stehen mit der Tonika in allernächster Verwandtschaft und durch diese in gegenseitiger Wechselwirkung, weil die Tonika das gemeinschaftliche Mittelglied zwischen beiden ist; denn wie die Dominante (g) der nächste Oberton von der Tonika (c) ist, so ist die Tonika hinwiederum der nächste Oberton der Subdominante (f). — Weil Tonika, Dominante und Subdominante die Haupttöne der Tonleiter sind, darum sind die auf ihnen errichteten Dreiklänge, „tonischer Dreiklang, Dominant- und Subdominanten-Dreiklang" auch die **Hauptdreiklänge** der Dur- und Molltonart. Weil in dieser sich gegenseitig ergänzenden Trias sämmtliche Töne der Tonleiter enthalten sind, darum genügen auch schon diese drei Akkorde zur Begleitung einer jeden die Tonart nicht verlassenden einfachen Melodie. Und in der That besteht der Inhalt der meisten einfachen Tonstücke (Tänze, Märsche, Volkslieder) in harmonischer Beziehung fast nur aus den drei Akkorden: „tonischer Dreiklang, Dominant- und Subdominanten-Dreiklang."

Die auf dem 2., 3., 6. und 7. Tone der Tonleiter errichteten Akkorde heißen **Nebendreiklänge**.

Drei in ihren Endpunkten sich berührende Akkorde, d. h. solche Akkorde, von denen die Quinte des einen den Grundton des andern bildet, nennt man quintverwandte Akkorde. Beispiel:

```
          G h d                E g h
     C e g)               A c e)
F a c)               D f a)
```

Mehr als drei quintverwandte Akkorde sind in ein und derselben Tonart nicht vorhanden.

Die Aufeinanderfolge quintverwandter Molldreiklänge — siehe das zweite der vorstehenden Beispiele — klingt nicht so gut, wie die Aufeinanderfolge quintverwandter Durdreiklänge. Die Ursache davon ist in der Rauhheit und Unklarheit der Mollakkorde zu suchen.

§ 8. Die Bewegungsart der Stimmen.

In einem mehrstimmigen Satze können die einzelnen Stimmen gleiche oder verschiedene Richtungen bei ihrer Fortbewegung einschlagen, oder es kann auch die eine oder die andere Stimme auf einem Tone ruhen, während die andere weiterschreitet. Diese Bewegungsart der Stimmen kann eine dreifache sein:

1. eine gerade Bewegung, wenn alle Stimmen gleichzeitig steigen oder fallen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise (Beisp. 66,a). Diese Bewegungsart der Stimmen wird zur Parallelbewegung, wenn alle Stimmen in gleichen Intervallen steigen oder fallen (Beisp. 66,b). Eine Parallelbewegung der Stimmen in Oktaven oder Quinten ist verboten (Beisp. 66,c);

2. eine Seitenbewegung, welche entsteht, wenn eine Stimme auf einem Tone ruht, während die andern Stimmen steigend oder fallend fortschreiten (Beisp. 66,d);

3. eine Gegenbewegung, welche entsteht, wenn die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fortschreiten (Beisp. 66,e).

66.



Die Parallelbewegung der Stimmen haben wir schon in dem Hucbald'schen Parallel-Organum*) (siehe pag. 20) und die Seitenbewegung theilweise in seinem schweifenden Organum (siehe ebendaselbst) kennen gelernt. Das Gesetz von der Gegenbewegung der Stimmen finden wir zuerst bei Johannes Cotton (genannt der Scholastiker**) ausgesprochen. Er schreibt: „Diaphonie ist das Zusammenstimmen verschieden klingender Töne; sie wird wenigstens von zwei Sängern ausgeführt. Indem der eine die Choralmelodie (den Cantus firmus) singt, umgeht der andere dieselbe in geschickter Weise in verschiedenen Tönen; in den Pausen (Ruhepunkten der Melodie) kommen beide auf demselben Tone (dem Einklange) oder auf der Oktave zusammen. Diese Art zu singen wird gewöhnlich Organum genannt, und zwar aus dem Grunde, weil die menschliche Stimme nach Art des Instrumentes, welches Orgel genannt wird, in passender Weise zur Hauptmelodie (dem Cantus firmus) verschiedene Töne singt***). Obwohl man auf allerlei Art diesen mehrstimmigen Gesang ausführen kann, wird man doch am leichtesten damit fertig werden, wenn man genau achtet auf den Unterschied der Stimmbewegung. Wo die Melodie steigt, soll die organisirende Stimme fallen und umgekehrt, u. s. w." Weil hier die zweite Stimme nicht mehr parallel mit der ersten ging, sondern gleichsam für sich eine Melodie bildete und die an gewissen Stellen mit verschiedenen Melismen und kleinern Notengattungen ausgeschmückt war, nannte man diese Gesanggattung Discantus (getrennter Gesang).

Obgleich der mehrstimmige Gesang im 14. Jahrhundert schon eine größere Ausbildung erlangt hatte, so begegnet man in den aus jener Zeit stammenden mehrstimmigen Compositionen vorübergehend noch immer den Quarten- und Quintenparallelen. Erst zur Zeit des Adam von Fulda (Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts) hatte man das Gehörwidrige derselben erkannt und ein Verbot derselben aufgestellt. In seinen „Zehn Hauptregeln für Componisten" finden wir auch die folgende Regel: „Keine vollkommene Consonanz soll mit ihresgleichen zusammen steigen oder fallen. Auch dürfen

---

*) Auch die im 12. Jahrhundert in Uebung gekommene Singweise, der Falso bordone (französ. faux bourdon), in welcher eine Männerstimme die Choralmelodie sang, die vom Alt in der Oberterz und vom Soprane in der Obersexte begleitet wurde, zeigt noch die Parallelbewegung der Stimmen. Nur am Schlusse schritt der Sopran in die Oktave des Tenors.

**) Joh. Cotton lebte im 11. Jahrhundert.

***) Also begleiteten schon damals die Organisten auf ihrem noch ganz primitiven Instrumente den Choral mit einer zweiten Stimme. Die alten Orgeln hatten nur 20 Tasten und außer der Taste Be keine andern Obertasten.

Quarten nicht aufeinander folgen, ausgenommen im faux bourdon.“ Ueber das nachher allgemein zur Geltung gekommene Quinten- und Oktavenverbot siehe § 10.

§ 9. Die Verbindung der Dreiklänge.

Die Aufeinanderfolge zweier consonirender Dreiklänge, deren Grundtöne um eine Stufe auseinander liegen, klingt entsprechend ihrem Verwandtschaftsgrade mehr oder minder schroff. Am schroffsten klingt die Aufeinanderfolge zweier unvermittelter Molldreiklänge, z. B. der Dreiklänge der 2. und 3. Stufe der Durtonart; fast eben so schroff klingt die Aufeinanderfolge eines Dur- und eines Molldreiklanges, deren Grundtöne um eine halbe Tonstufe auseinander liegen, z. B. der Dreiklänge der 3. und 4. Stufe der Durtonart; minder schroff klingt die Aufeinanderfolge eines Dur- und eines Molldreiklanges, deren Grundtöne um eine ganze Stufe auseinander liegen, z. B. die Dreiklänge der 1. und 2., sowie der 5. und 6. Stufe der Durtonart und umgekehrt; gut klingt die Aufeinanderfolge der beiden Durdreiklänge der 4. und 5. Stufe der Durtonart, weil bei dieser Akkordfolge unser Gehör sich das verbindende Mittelglied (den tonischen Dreiklang) hinzu denkt.

Der tonische Dreiklang ist, wie schon gesagt, der Centralpunkt und das Ziel und Ende aller leitereigenen Akkorde. Mit ihm verbindet sich am besten der Dreiklang der Oberdominante, der in den Obertönen des tonischen Dreiklanges schon enthalten ist und in ihm schon mitklingt, wie folgendes Beispiel zeigt.

67.


Der Dominantakkord hat demnach auch das Bestreben, zu seinem Erzeuger wieder zurückzukehren, aus welcher Akkordverbindung der Ganzschluß entsteht.

Ganzschlüsse, beginnend

68.


*) Die Melodie dieser Schlußformeln ist in Ziffern dargestellt.

Der Ganzschluß der Molltonart wird auf dieselbe Weise gebildet, wie folgt:

69.



Der Ganzschluß ist ein vollkommener, wenn der Schlußakkord in der Oktavlage steht; er ist ein unvollkommener, wenn der Schlußakkord in der Terz= oder Quintlage steht. Auch muß der tonische Schlußdreiklang auf den guten, und der Dominantendreiklang auf den schlechten Takttheil fallen.

Aufgabe. Der Schüler bilde Ganzschlüsse in allen Dur= und Molltonarten.

Aus der Verbindung des Unterdominanten=Dreiklanges mit dem tonischen Dreiklange entsteht der Plagalschluß.

70.

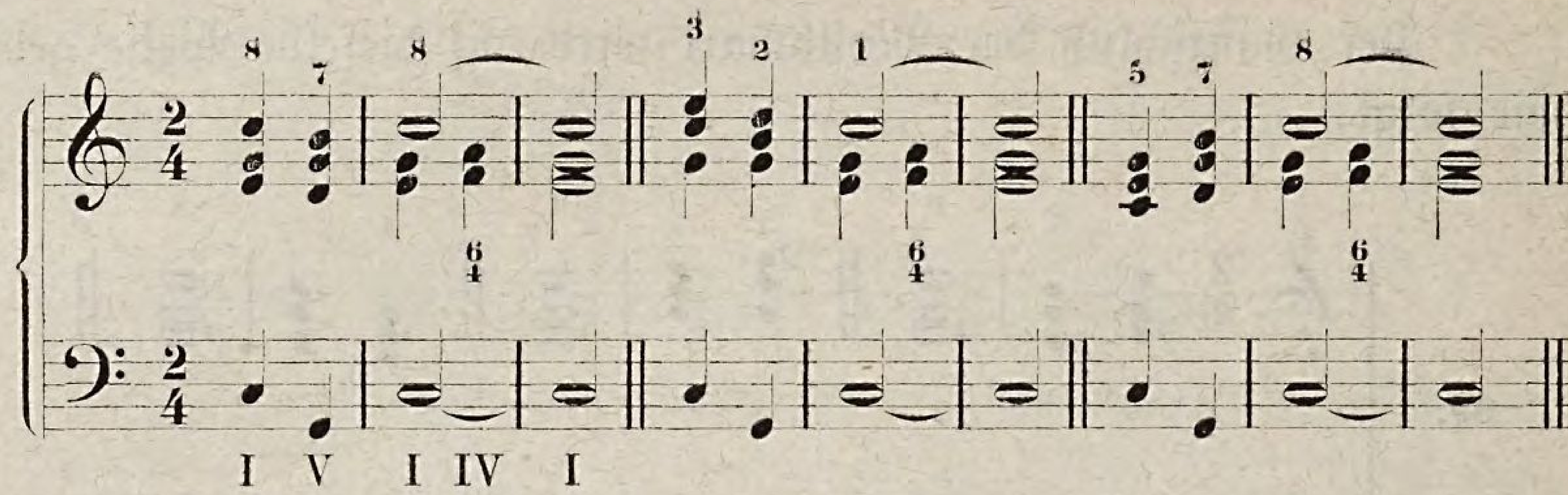




Aufgabe. Der Schüler bilde Plagalschlüsse in allen Dur= und Molltonarten.

Zur größern Befriedigung unseres musikalischen Gefühls wird nicht selten, namentlich in der Kirchen= und Orgelmusik, dem vollkommenen Ganzschlusse der Plagalschluß bei liegen bleibendem Baßtone angehängt, wie folgt:

71.



Aufgabe. Der Schüler transponire auch diese Schlüsse nach allen Dur- und Molltonarten.

An die Stelle des Unterdominanten-Durdreiklanges kann in der Durtonart in dem angehängten Plagalschlusse, ohne Beeinträchtigung der Tonalität, auch der Unterdominanten-Molldreiklang gesetzt werden, wie folgt:

72.



Ein solcher Schluß klingt allerdings etwas trüber; es wird seine Trübheit aber dadurch etwas abgeschwächt, wenn man im zweiten Takte dem tonischen und dem Unterdominanten-Dreiklange nur die halbe Zeitdauer gibt.

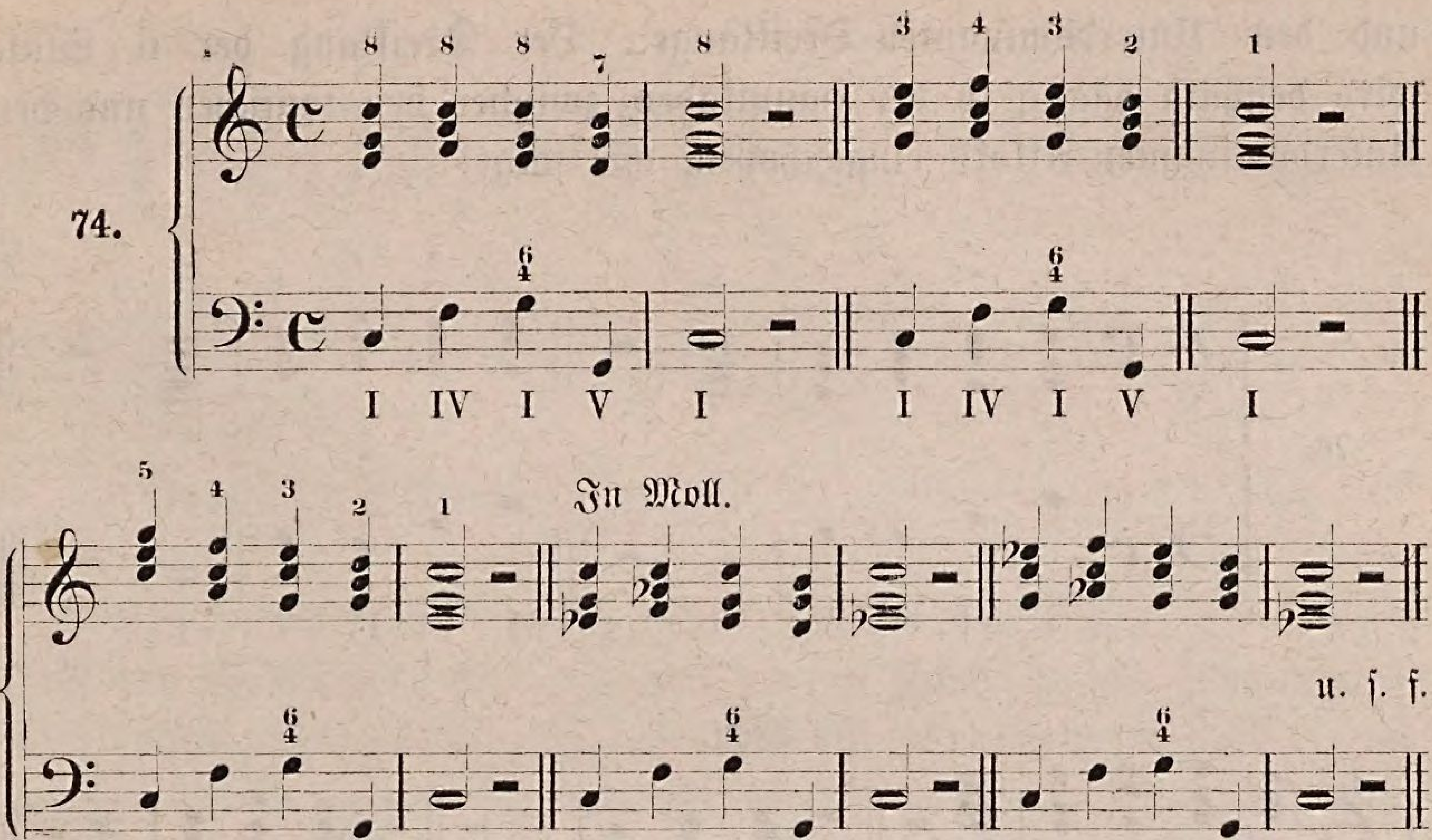
Aus der Verbindung der drei Hauptdreiklänge entsteht die Hauptcadenz, in welcher sämmtliche Töne der Tonleiter zu Gehör gebracht werden. Auch hier muß der tonische Dreiklang der letzte und der Dominanten-Dreiklang der vorletzte sein.

73.



Weil hier der Baß in Quartenschritten zu holperig einherschreitet, darum ist es besser, den auf das dritte Viertel treffenden tonischen Dreiklang als Quartsextakkord einzuführen, wie folgt:

74.



Aufgabe. Der Schüler transponire diese Cadenzen nach allen Tonarten.

Für den dreitheiligen Takt ist in dieser Hauptcadenz ein Akkord zuviel vorhanden. Es kann demnach der als Quartsextakkord erscheinende tonische Dreiklang — das verbindende Mittelglied zwischen Unter- und Oberdominanten-Dreiklang — wegfallen, indem unser Gehör dieses fehlende Mittelglied sich ergänzt.

75.



Aufgabe. Der Schüler transponire diese Cadenzen in alle Tonarten.

Zu einer Verbindung mit den Hauptdreiklängen sehr geeignet sind ferner solche consonirende Akkorde, welche zwei Töne mit einander gemein haben. In der Dur- und Molltonart ist das zunächst der Dreiklang der 6. Stufe, denn er hat zwei gemeinschaftliche Töne mit dem tonischen

und dem Unterdominanten-Dreiklange. Der Dreiklang der 6. Stufe wird deßhalb häufig in der Hauptkadenz zwischen den tonischen und den Unterdominanten-Akkord eingeschoben, wie folgt:

76.





Aufgabe. Der Schüler transponire diese Cadenzen in alle Dur- und Molltonarten.

Der Dreiklang der zweiten Stufe hat nur nach einer Seite hin eine doppelgliederige Verbindung mit einem Hauptdreiklange (d f a — f a c); nach der andern Seite hat er mit einem dissonirenden Akkorde (dem verminderten Dreiklange der 7. Stufe) eine zweigliederige Verbindung, welch letzterer eine Folge eines consonirenden Akkordes verlangt. In dem Dreiklange der 2. Stufe herrscht demnach der Unterdominanten-Dreiklang vor, und die Verwandtschaft dieser beiden Akkorde ist eine so innige, daß in der Hauptcadenz die erste Umkehrung des Dreiklanges der zweiten Stufe, welche die Subdominante zum Baßtone hat, an die Stelle des Subdominanten-Dreiklanges treten kann, wie folgt:

77.





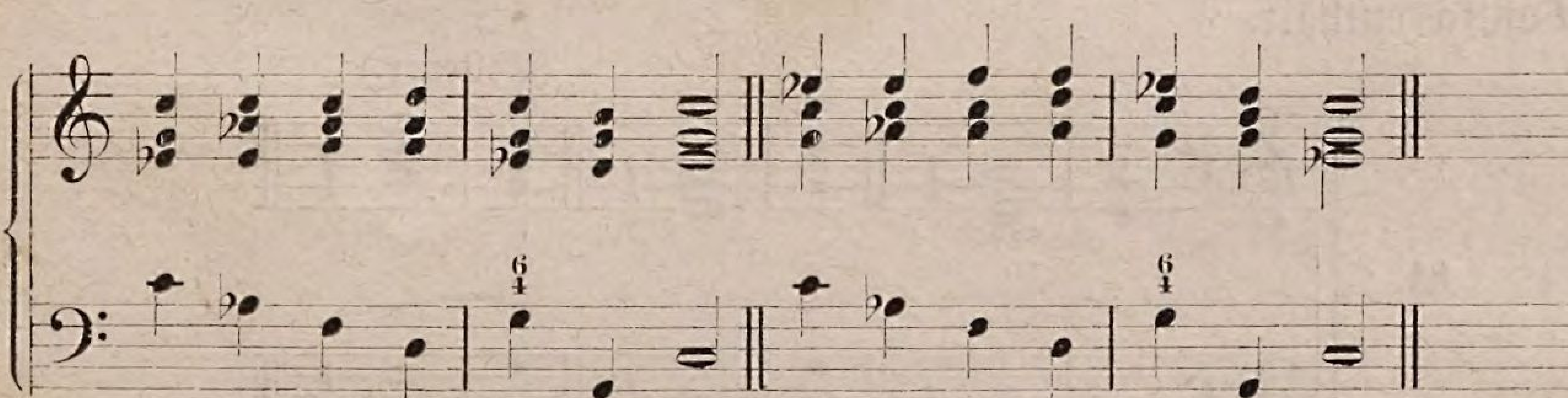
Aufgabe. Der Schüler transponire diese Cadenzen in alle Dur- und Molltonarten.

Sieht man den Dreiklang der 2. Stufe als aus den zwei Tönen (f, a) des Subdominanten- und aus einem Tone (d) des Dominanten-Dreiklanges zusammengesetzt an, so tritt seine nahe Beziehung zum tonischen Dreiklang um so deutlicher hervor, wenn er in seiner ersten Umkehrung steht. Die erste Umkehrung des Septimenakkordes (f, a, c, d) bringt den Subdominanten-Dreiklang vollständig, und es erscheint in dem Akkorde die Sexte d, wie schon Rameau sagte, als eine bloße Hinzufügung (Sixte ajoutée) zu dem Subdominanten-Dreiklange, welcher die Hauptsache des Akkordes ist. Die Subdominante ist eben der eigentliche Grundton dieser beiden Akkorde der 2. Stufe, und der sogenannte Grundton nur eine Hinzufügung. Nun begreift es sich auch, warum diese beiden Akkorde der 2. Stufe am besten in ihrer ersten Umkehrung klingen.

Durch Einfügung der Dreiklänge der 2. und 6. Stufe der Tonleiter in die Hauptcadenz läßt dieselbe sich noch in folgender Weise erweitern:

78.

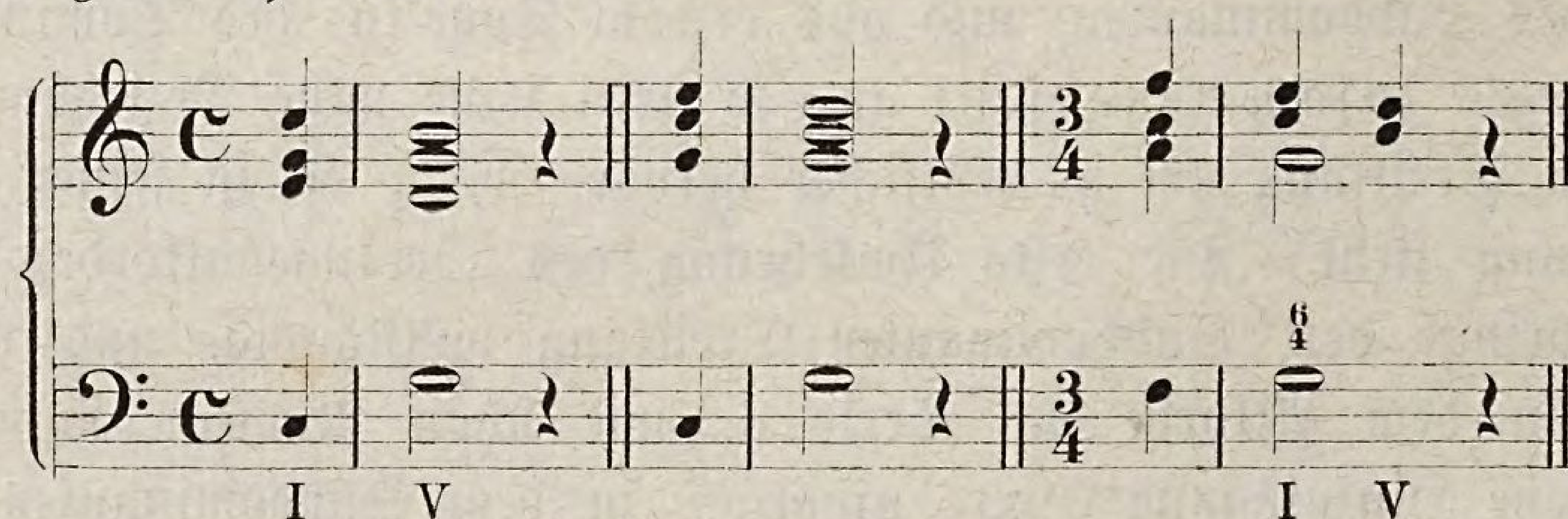




Aufgabe. Der Schüler transponire diese Cadenzen in alle Tonarten.

Der Ganzschluß entsteht, wie schon oben gesagt, aus der Verbindung des Dominanten- und des tonischen Dreiklanges, welche beide in ihrer Grundform stehen müssen, und von denen der erstere auf den leichten und der letztere auf den schweren Takttheil fallen muß. Kehrt man diese Akkordfolge um, so daß der Dominanten-Dreiklang als letzter Akkord auf den guten, und der ihm vorausgehende tonische Dreiklang auf den schlechten Takttheil, oder daß der tonische Dreiklang als Quartsextakkord auf den guten, und der Dominanten-Dreiklang bei liegenbleibender Baßnote auf den schlechten Takttheil fällt, so entsteht der Halbschluß, welcher zum Abschlusse des Vordersatzes einer Periode gebraucht wird.

79.



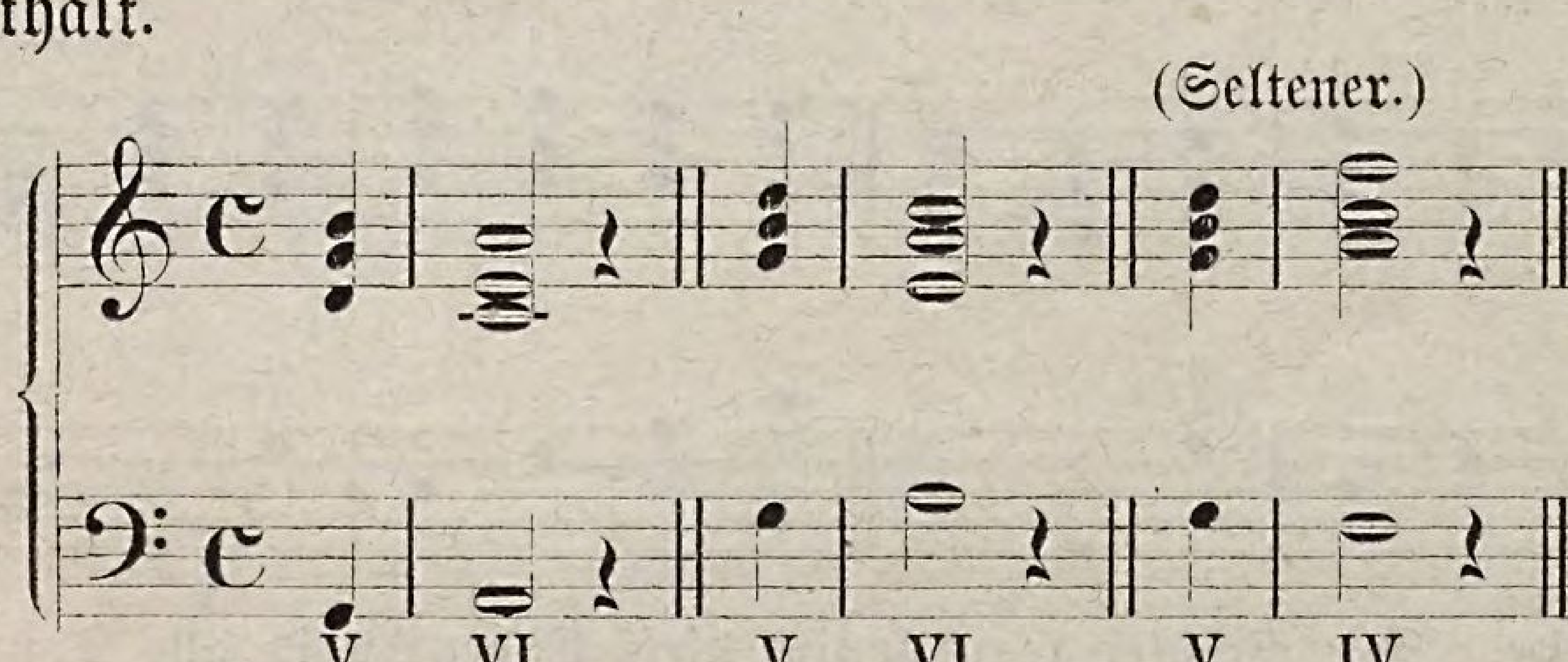
Dem Dominanten-Dreiklang können zur Bildung von Halbschlüssen auch andere leitereigene Dreiklänge vorausgehen, wie folgt:

80.



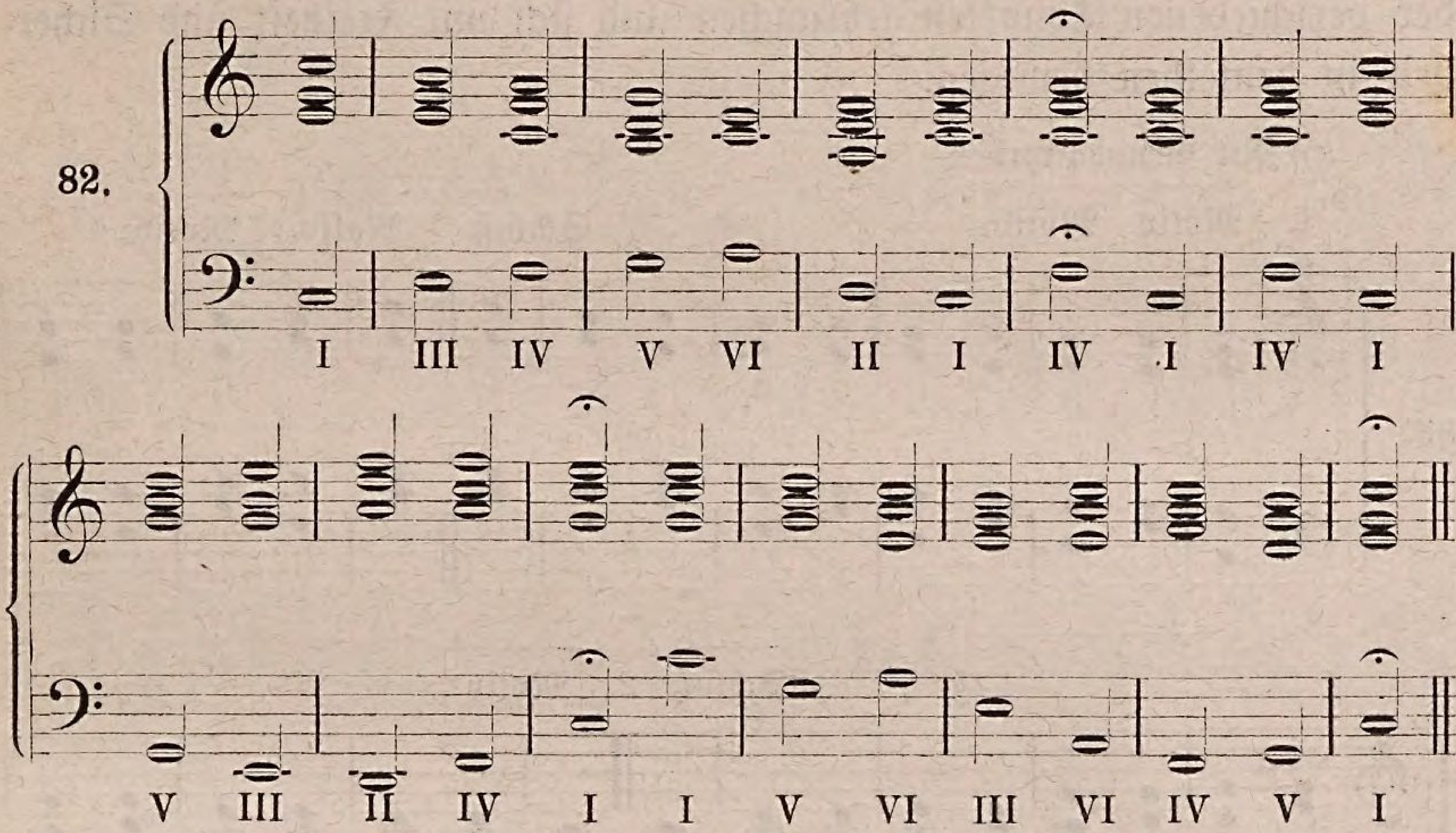
Folgt am Schlusse eines Satzes oder einer Periode dem Dominanten-Dreiklange der erwartete tonische Dreiklang nicht, sondern ein anderer consonirender Dreiklang, so entsteht ein Trugschluß, der noch einen weitern Fortgang des musikalischen Gedankens anzeigt. Es ist dieses in der Regel der Dreiklang der sechsten Stufe, der ebenfalls die Tonika enthält.

81.



Ohne Rücksicht auf die verschiedenen Schlußformeln können endlich die sämmtlichen consonirenden leitereigenen Dreiklänge einer Tonart in ganz beliebiger Ordnung mit einander zu einem Ganzen verbunden werden, weil ihr einigendes Centrum der tonische Dreiklang ist, auf den sich jeder einzelne Akkord bezieht. Und diese Aneinanderreihung von Dreiklängen in ihrer Grundform hat etwas sehr Majestätisches, und macht bei langsamer Folge auf unser Gefühl einen tiefen Eindruck, z. B.

82.



Von dem Gebrauche der beiden dissonirenden Dreiklänge: „dem verminderten und übermäßigen Dreiklange," wird später die Rede sein.

Verbindet man zwei Dreiklänge miteinander und wiederholt diese Akkordfolge in unveränderter Gestalt in derselben Tonart jedesmal um eine oder zwei Stufen höher oder tiefer mehrmals hintereinander, so entsteht durch dieses consequente Fortschreiten der Stimmen eine harmonische Progression, auch Sequenz genannt. In der Regel werden die Sequenzen nur aus leitereigenen Akkorden gebildet und nicht selten durch die ganze Tonleiter hindurch oder wenigstens bis dahin geführt, wo sich Gelegenheit bietet, mit dem Dominanten- und tonischen Dreiklange einen Abschluß zu machen. Die dissonirenden Dreiklänge erhalten hier nicht ihre gewöhnliche Fortschreitung, sondern müssen sich dem consequenten Fortschreiten der Stimmen fügen.

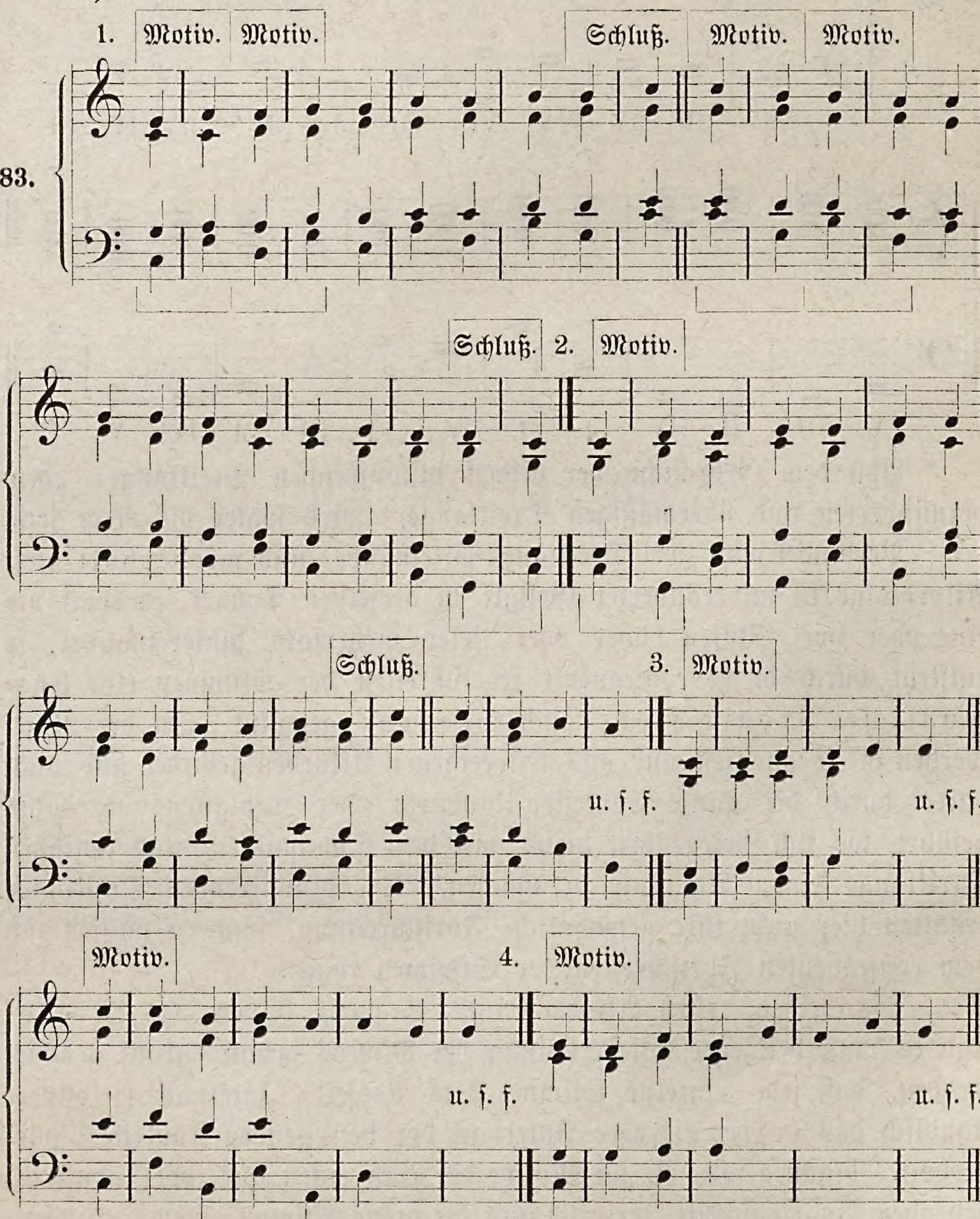
Die beiden ersten Akkorde einer Sequenz bilden das Motiv, und es muß bei jeder Wiederholung des Motivs genau darauf geachtet werden, daß jede einzelne Stimme stets dasselbe Intervall (selbstverständlich das leitereigene Intervall der betreffenden Tonleiter) wiederholt. Macht also z. B. im Motive der Baß einen auf- oder abwärtsgehenden Quartenschritt, die erste und die dritte Stimme einen Sekunden-

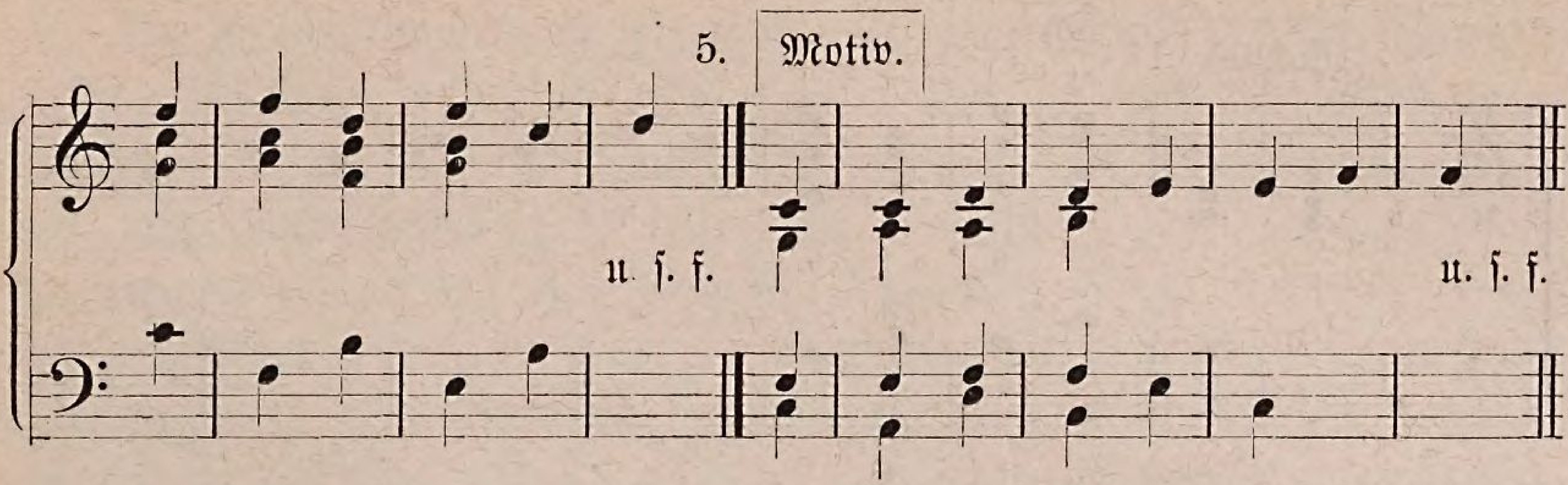
schritt, während die zweite Stimme auf demselben Tone stehen bleibt, so muß diese Stimmenführung bei jeder Wiederholung des Motivs genau dieselbe sein.

Nachstehend folgen eine Anzahl von Sequenzen und Anfängen von solchen, welche der Schüler nicht allein durch die ganze Tonleiter fortführen und abschließen, sondern auch in verschiedene Tonarten transponiren soll. Nur auf diese Weise lernt er die leitereigenen Akkorde der verschiedenen Tonarten gebrauchen und sich mit Freiheit und Sicherheit in denselben bewegen.

a) Mit Grundakkorden.

83.

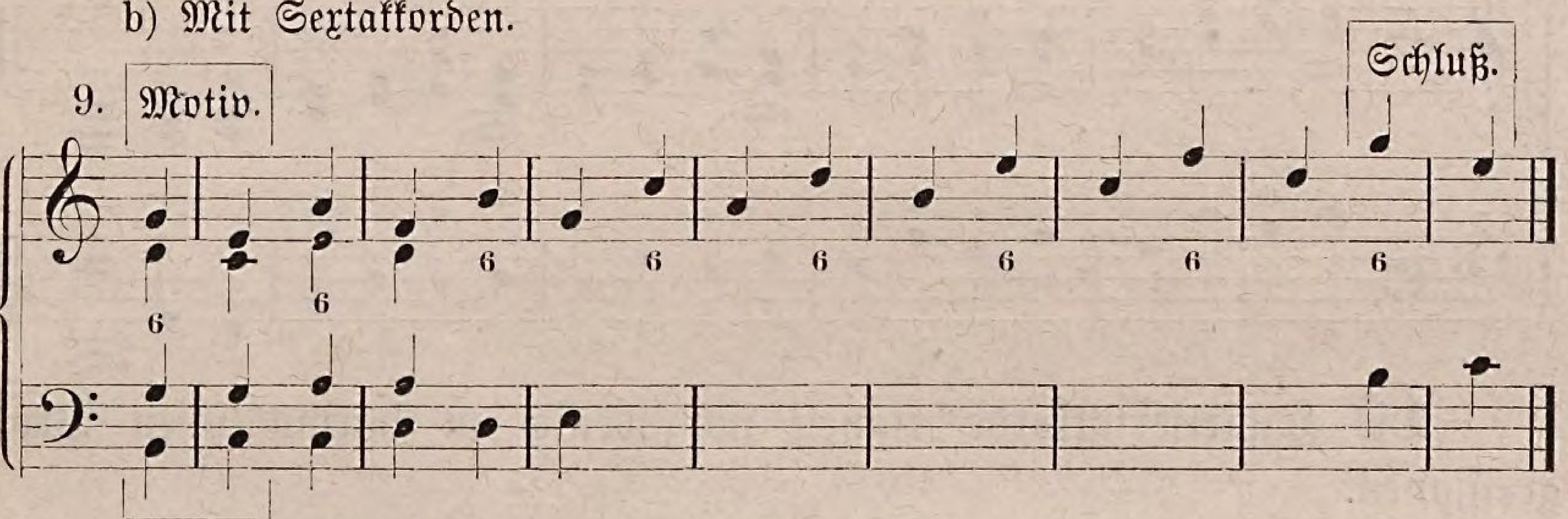


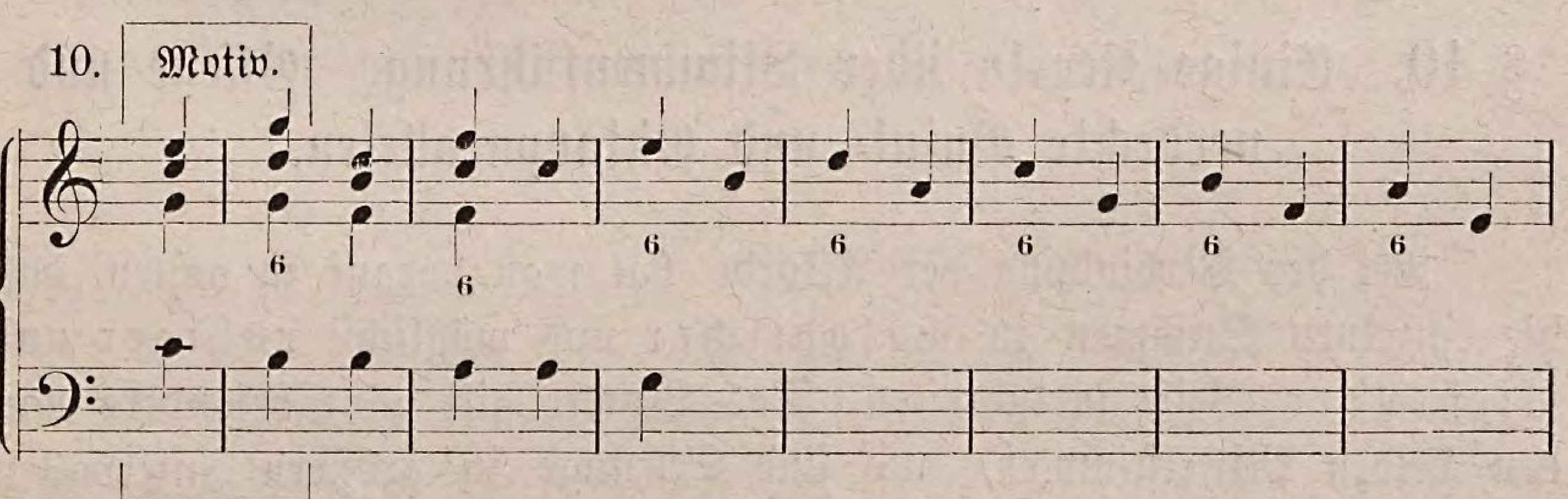


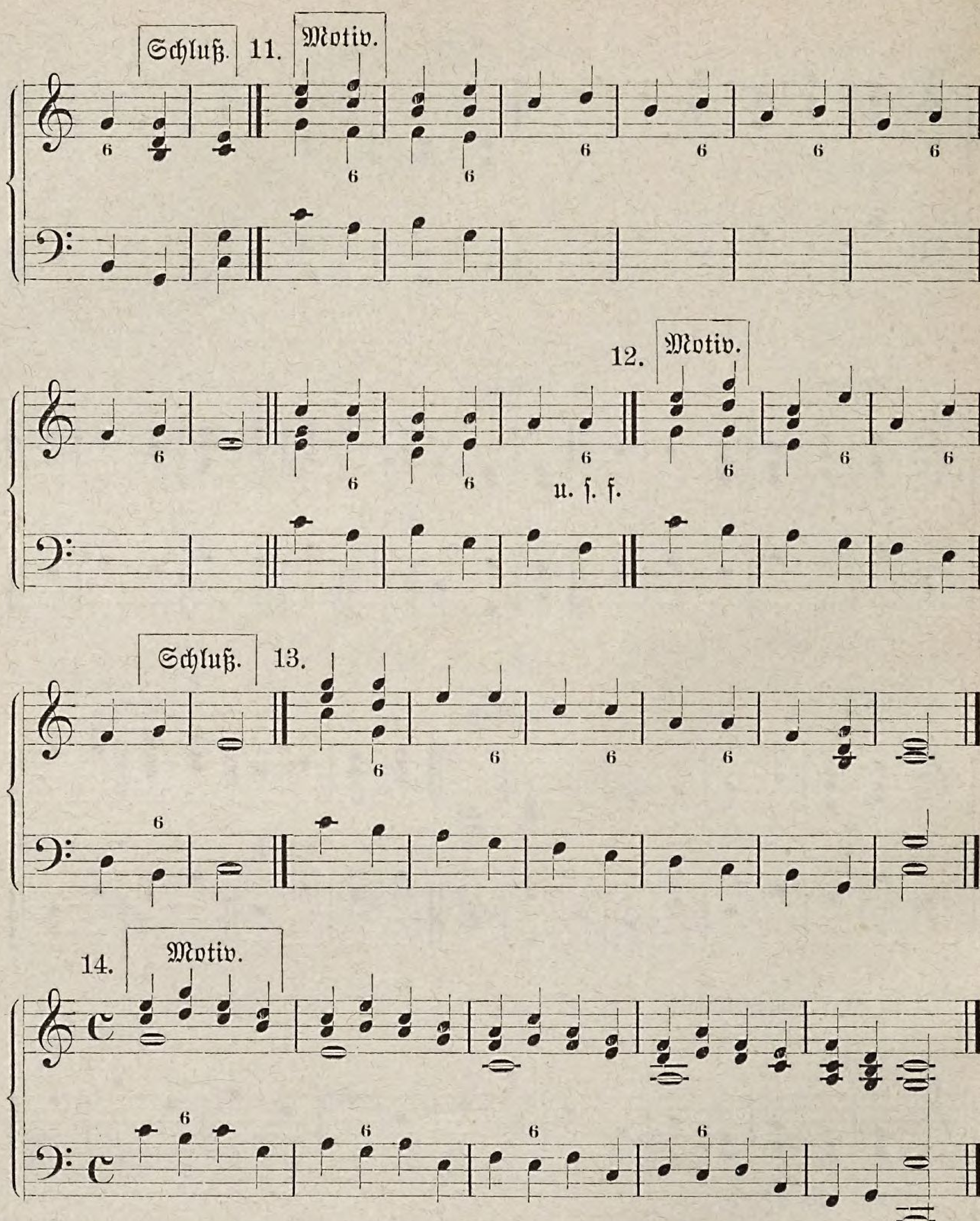




b) Mit Sextakkorden.







Die Quartsextakkorde eignen sich wenig zu harmonischen Progressionen.

§ 10. Einige Regeln über Stimmenführung. Offene und verdeckte Quint- und Oktavparallelen.

Bei der Verbindung der Akkorde hat man darauf zu achten, daß die einzelnen Stimmen in *melodischer* und möglichst *ruhiger* und *fließender* Weise fortschreiten. Das Letztere gilt ganz besonders von den beiden Mittelstimmen, und sind Sprünge in größern Intervallen

nur den Außenstimmen angemessen. Es ist daher dem Schüler anzurathen, bei Anfertigung vierstimmiger Sätze sich stets vorzustellen, er schreibe für vier Sing-stimmen, denn was sich schwer singt, klingt auch nicht melodiös, sondern holpericht und unbeholfen. Sangbar im allgemeinen Sinne ist eine Tonfolge, wenn sie in so einfachen Intervallen fortschreitet, daß auch der nicht gerade kunstfertige Sänger sie leicht auffassen und ausführen, auch wohl vom Blatte singen, und ein eben nicht mehr geübter Hörer sie verstehen und allenfalls nachsingen oder wenigstens behalten kann. Diatonische Tonfolgen werden also die Mehrheit bilden und mit Terzen, Quarten, Quinten und Sexten gemischt sein. Möglichst zu vermeiden sind chromatische Tonfolgen und alle verminderten und übermäßigen Tonverhältnisse. Die vollkommenen Consonanzen, Oktav und Quint, kann der ungeübteste Sänger treffen. Folgen von Oktaven und Quinten sind dagegen zu vermeiden, desgleichen Folgen von reinen Quarten und großen Terzen in auf- oder absteigender Ordnung. Z. B.

84. 

Dagegen sind stufenweise auf- und absteigende reine Quarten gut, besser aber, wenn bei aufsteigenden Quarten die Quarte selbst steigt, als wenn sie fällt. Z. B.

85. 

Die große und kleine Terz und Sexte, abwechselnd, oder mit Sekunden und andern Intervallen gemischt, gehören zu den sangbarsten Intervallen, und sind übrigens zur Bestimmung der Tonart vortheilhaft, da sie Dur und Moll unterscheiden. Dahingegen ist eine Kette von aufsteigenden großen Terzen weder leicht ausführbar noch wohlklingend (siehe obiges Beispiel No. 84), weil Anfang und Endpunkt zweier großen Terzen die übermäßige Quarte, den sogenannten Tritonus, ergeben.

86. 

Kleine Septimen sind leichter zu singen als große und verminderte. Auch die verminderte Quinte ist leichter zu singen als ihre Umkehrung,

die übermäßige Quarte. Dasselbe ist der Fall mit der verminderten Septime und ihrer Umkehrung, der übermäßigen Sekunde.

Wenn diese allgemeinen Regeln auch wohl zunächst nur für die Melodiebildung Geltung haben, so müssen sie doch auch bei der Führung der begleitenden Stimmen berücksichtigt werden, sollen auch diese das Prädikat „melodiös, glatt und fließend“ erhalten.

Die leitenden Grundsätze für eine gute Stimmführung bei der Verbindung der Akkorde sind folgende:

1. Die Gegenbewegung der obersten und untersten Stimme im mehrstimmigen Satze ist jeder andern Stimmenbewegung vorzuziehen.

2. Wenn in zwei zu verbindenden Akkorden ein gemeinschaftlicher Ton vorhanden ist, so wird er in derselben Stimme beibehalten, oder die Stimmen schreiten zu dem ihnen zunächst liegenden Tone des folgenden Akkordes fort. Stufenweise Fortschreitungen des Basses in Terzen oder Sexten mit der Melodie klingen nicht nur sehr weichlich, sondern führen auch andere Uebelstände (Quint- und Oktavparallelen) herbei. Während Tonfortschritte in kleinern Intervallen (Sekunden, Terzen, Quarten) den Mittelstimmen angemessener sind, liebt der Baß größere mit kleinern untermischte Tonschritte.

3. Tonfortschreitungen in verminderten und übermäßigen Intervallen sowie auch mehrere chromatische Tonfolgen in einer Stimme sind, wie schon oben gesagt, ganz besonders im Vokalsatze zu vermeiden.

4. Im vierstimmigen Vokalsatze darf der auf $1^1/_2$ Oktave angenommene normale Umfang der menschlichen Stimme nicht überschritten werden. Auch soll man eine Singstimme nicht zu lange in ihren höchsten Tönen beschäftigen.

5. Wird ein und derselbe Ton zweier Akkorde in dem zweiten Akkorde chromatisch verändert, so muß die chromatische Veränderung in ein und derselben Stimme geschehen*), indem sonst der gehörwidrige sogenannte Querstand entsteht (siehe Beisp. No. 87a). Ist der zu verändernde Ton in einer Außenstimme verdoppelt, so muß die chromatische Veränderung in der Außenstimme vorgenommen werden, während die betreffende verdoppelte Mittelstimme nach einem andern Intervalle fortschreitet, weil unser Gehör vor Allem die Außenstimme vernimmt und unregelmäßige Tonfortschreitungen in denselben am ehesten und stärksten empfindet. (Beisp. No. 87b.)

---

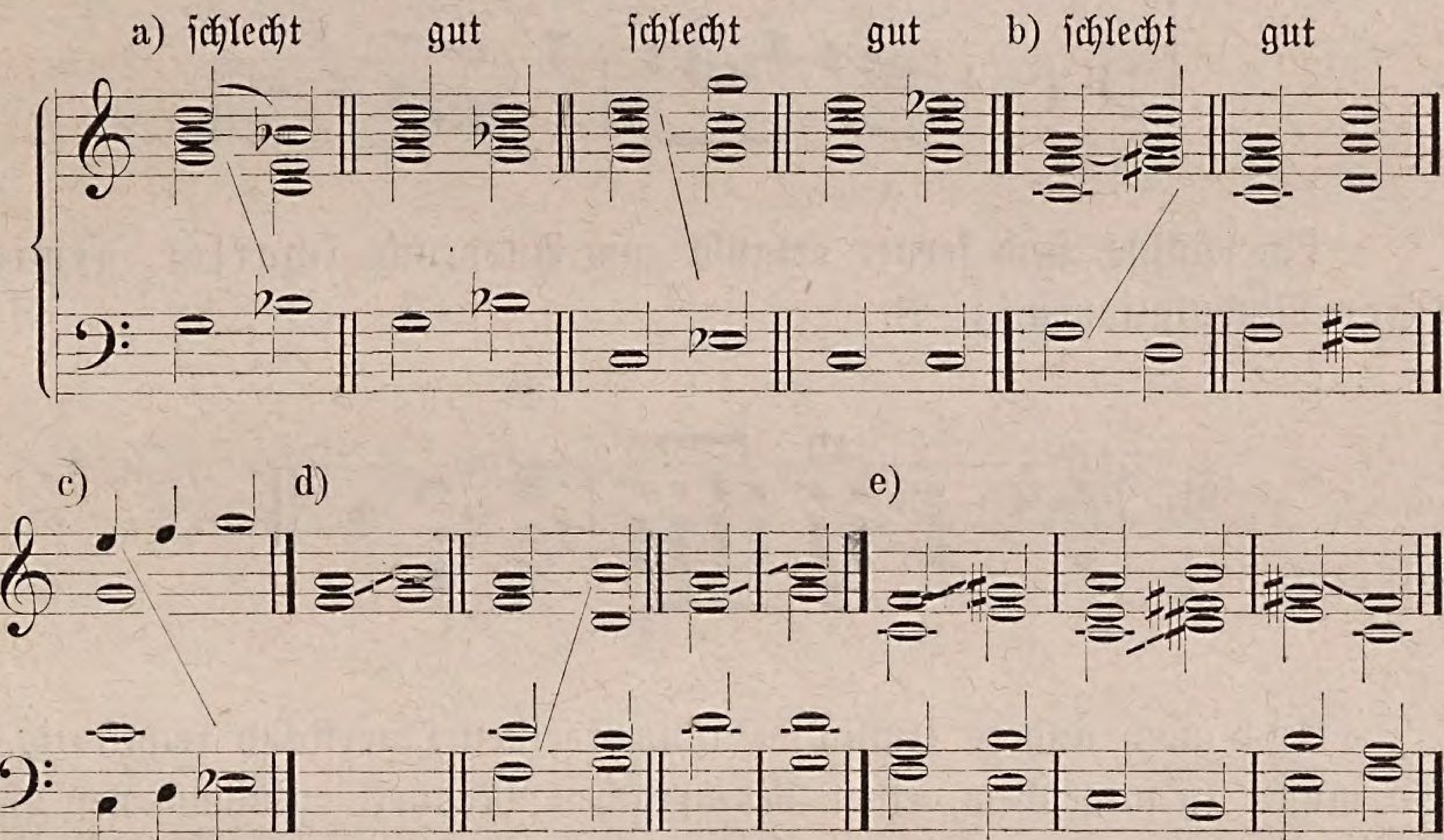
*) In der alten Musiklehre hingegen galt dies als ein Fehler, indem nach jener Lehre in solchem Falle eine andere Stimme den chromatisch zu verändernden Ton zu übernehmen hatte, welches in der Regel bei einem rhythmischen Einschnitte oder einer Pause geschah. In solchen Fällen macht der Querstand keinen schlechten Effekt.

6. Durchgehende Noten heben die schlechte Wirkung des Querstandes nicht auf, besonders wenn die querständigen Noten auf gute Takttheile fallen (Beisp. 87c).

7. Unter die Querstände rechnet man auch den Tritonus, besonders wenn die tiefste und höchste Note dieser übermäßigen Quarte in zwei aufeinander folgenden Akkorden in den äußern Stimmen erscheinen (Beisp. 87d). In den Mittelstimmen ist er weniger fehlerhaft.

8. Querständig erscheinen ferner alle Fortschreitungen einer Stimme in verminderten oder übermäßigen Intervallen (Beisp. 87e).

87.



So begründet diese „Regel über den Querstand“ auch ist, so gibt es dennoch keine, die mehr Ausnahmen zuläßt. Folgende Querstände wird man nicht als fehlerhaft bezeichnen können.

88.



Selbst in den Außenstimmen kann unter Umständen ein Querstand nicht gehörwidrig und darum zulässig sein. Es ist dies der Fall, wenn das querständige Verhältniß in Akkorden auftritt, die zu verschiedenen, von einander unterscheidbaren Gliedern eines Satzes gehören, z. B.:

89. 

90. 

Querstände sind ferner erlaubt zum Ausdrucke *scharfer, gewichtiger* Modulationen, z. B.:

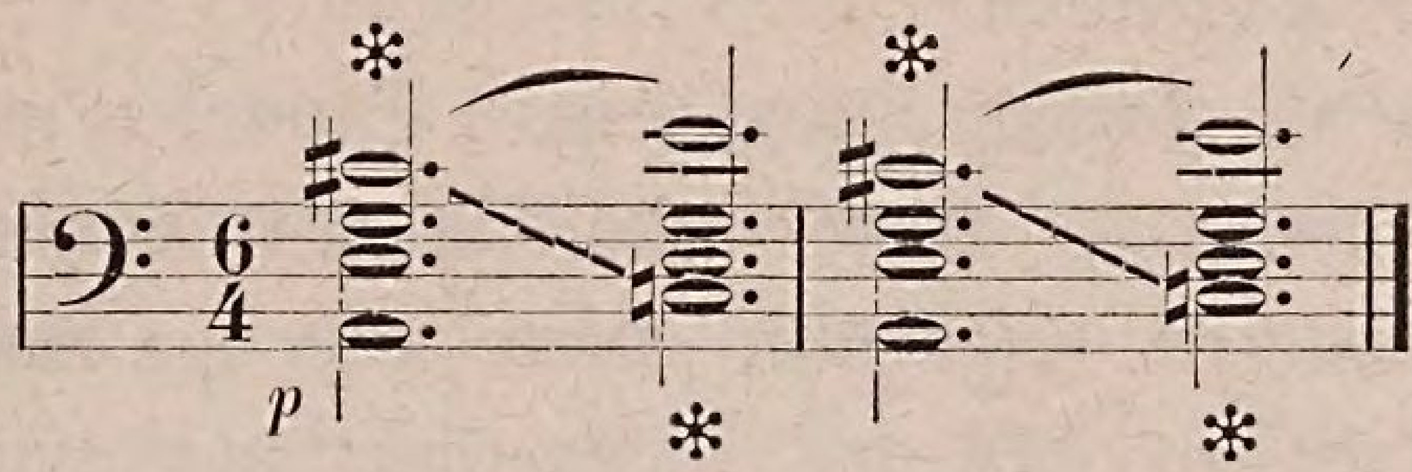
91. 

Auch noch andere Umstände können einen Querstand rechtfertigen. So mußte in folgendem, einer Mozart'schen Menuett entnommenen Beispiele wegen der beabsichtigten strengen, d. i. der in derselben Tongröße stattfindenden Wiederholung des Motivs (c h dis) in der Untersekunde unbedingt der Querstand h be zum Opfer gebracht werden.

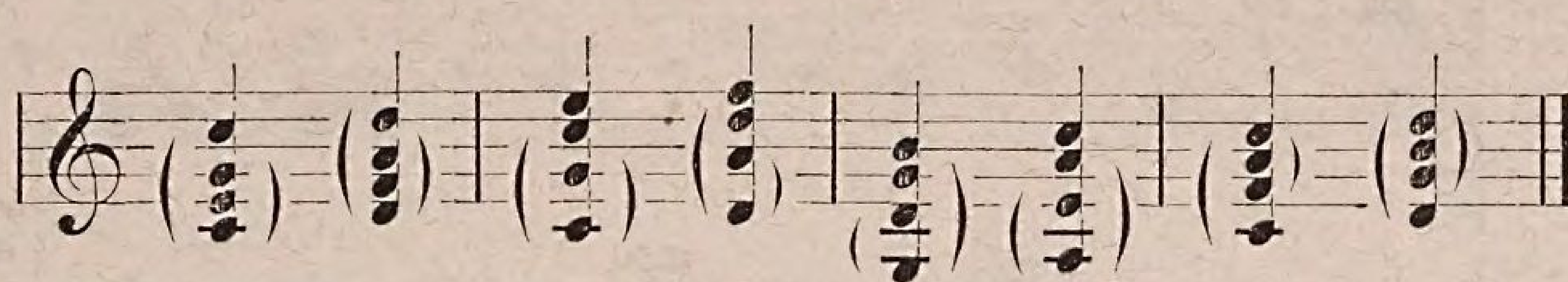
92. 

Schließlich werden wir vor Querständen nie zurückschrecken, sondern sie *anwenden*, wenn die Härte und das Widersprechende derselben unserm Zwecke zusagt. So ist z. B. jedenfalls unläugbar, daß Beethoven in seinem Opus 120 („33 Variationen") in der dunkeln, abenteuerlichen zwanzigsten Variation folgenden Querstand mit Absicht angewandt hat, indem er hier zum Ausdrucke des Außergewöhnlichen, des Aben-

theuerlichen, sich der wunderlichsten, herbesten und außergewöhnlichen Harmoniefolgen bediente.

93. 

9. Wenn in einem Akkorde zwei Stimmen eine reine Quinte oder eine Oktave bilden, und es findet in dem folgenden Akkorde in denselben Stimmen das gleiche Intervallverhältniß statt, so entstehen bei der Verbindung dieser Akkorde Oktav- und Quintparallelen, welche verboten sind; z. B.

94. 

Quint- und Oktavparallelen stellen sich in der Regel bei stufenweisen Akkordfolgen ein, z. B. wenn nach dem C-Dreiklang der D-Dreiklang, oder nach dem F-Dreiklang der G-Dreiklang u. s. f. folgt. Sie sind am leichtesten auf die Weise zu vermeiden, wenn man darauf hält, daß der Baß und die Oberstimme in entgegengesetzter Richtung fortschreiten. Es verschwinden demnach die fehlerhaften Fortschreitungen des vorstehenden Beispiels sofort, wenn man die Melodie (die Oberstimme) fallen läßt, wenn der Baß steigt, und umgekehrt. Es leisten also hier die Umkehrungen der Akkorde wesentliche Dienste, um die fehlerhaften Fortschreitungen zweier Stimmen zu umgehen, wie folgendes Beispiel zeigt:

95. 

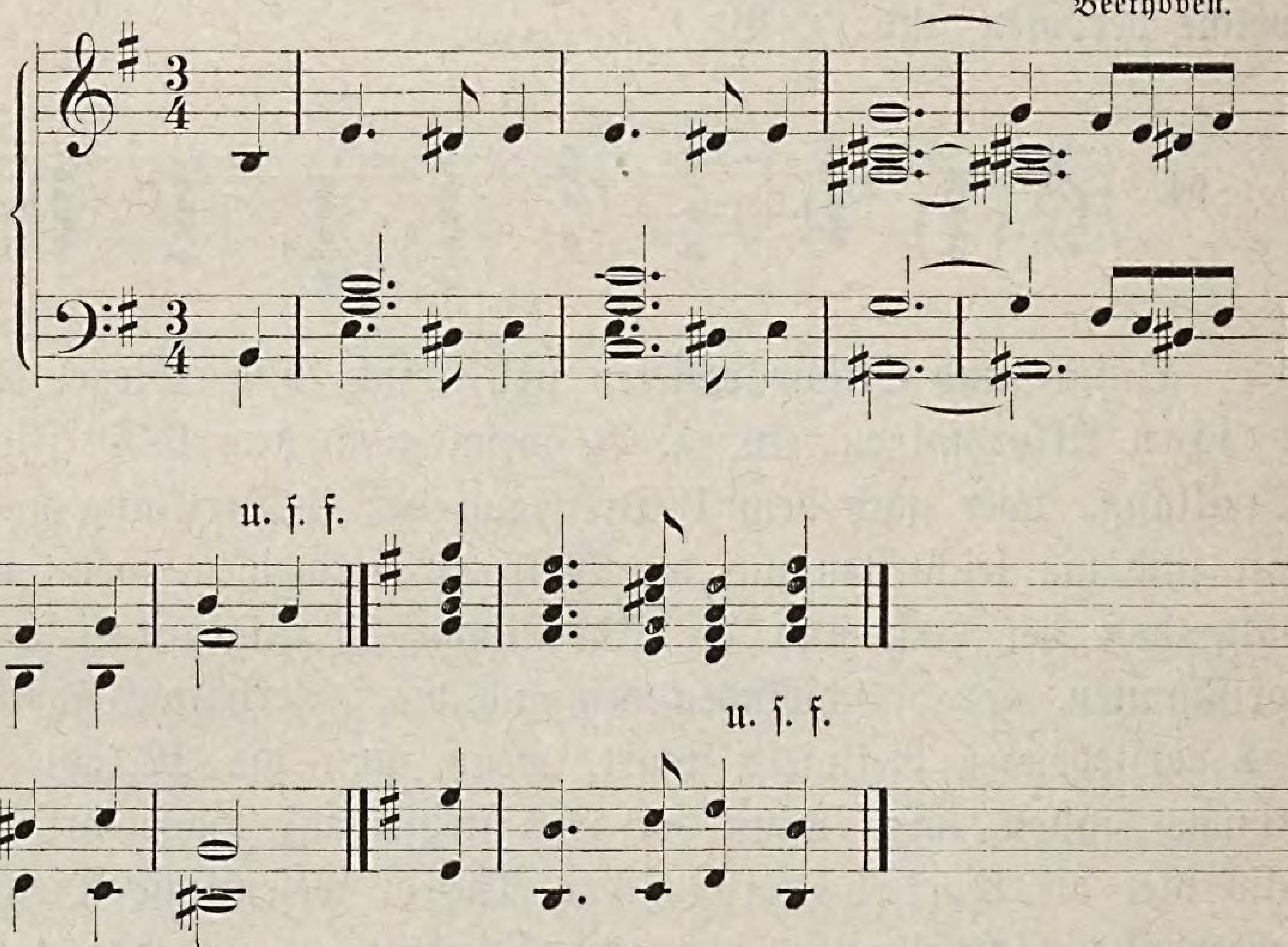
Vor Ende des 13. Jahrhunderts hatte man sich noch nicht von den Quint- und Oktavfolgen, wie das Hucbald'sche Organum sie in ihrer Nacktheit zeigt, gänzlich losgesagt. Von da an bis auf Dufay (100 Jahre später) verdrängte aber eine gewähltere Stimmführung und ein richtigeres Gefühl nach und nach die fehlerhaften Fortschreitungen der Stimmen. Marchettus von Padua und Johann de Muris stellten (im 14. Jahrhundert) das förmliche Verbot der Quint- und Oktavparallelen auf; es wurden Gesetze für eine bessere Verbindung der

Akkorde gegeben, daneben aber auch wesentlich durch Bereicherung der Tonfolgen mit stufenweisen durchgehenden Dissonanzen auf die Entfaltung der Melodie hingewirkt.

Das Verbot der Fortschreitung zweier Stimmen in Oktaven gründet sich darauf, daß die reale Vierstimmigkeit des Satzes und die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben wird, und der Satz zu einem dreistimmigen herabsinkt, so daß die Oktavenfortschreitung als eine bloße Wiederholung einer andern Stimme angesehen werden muß. Erscheint die absichtliche Verdoppelung einer Stimme in Oktaven aber als eine Verstärkung oder besondere Hervorhebung derselben (wie in folgendem Beispiele), so sind das k e i n e Oktavparallelen.

Beethoven.

96.



Eine Fortschreitung zweier Stimmen in reinen Quinten hebt gewissermaßen den Zusammenhang der Harmonieen auf. So stellt z. B. die Quinte C—g den Dreiklang auf c, die Quinte D—a den auf d vor; jeder dieser beiden Akkorde repräsentirt eine andere Tonart; die Folge der beiden Quinten macht daher den Eindruck zweier Anfänge ohne Fortsetzung. Repräsentiren zwei Quinten jedoch ganz nahe verwandte (quintverwandte) Akkorde, so sind sie weniger übelklingend; z. B.

97.



Neuere Tonsetzer, unter andern F. Lißt und Fr. Chopin bedienen sich solcher Verbindungen sehr häufig. (Vorstehendes ist der Anfang der reizenden Chopin'schen Mazurka op. 24, No. 2.)

Der Künstler bedarf zur Zeichnung gewisser Situationen und zum Ausdrucke seiner Empfindungen der mannigfaltigsten Mittel. Wer vermöchte sie alle herzuzählen! Es kömmt nur darauf an, daß er ein jedes dieser Mittel stets zu rechter Zeit und am rechten Orte anzubringen versteht. Betreten wir das Gebiet der Theatermusik, so stoßen wir so zu sagen jeden Augenblick auf Neues und Ueberraschendes. Von den vielen außergewöhnlichen Fällen seien hier nur einige erwähnt.

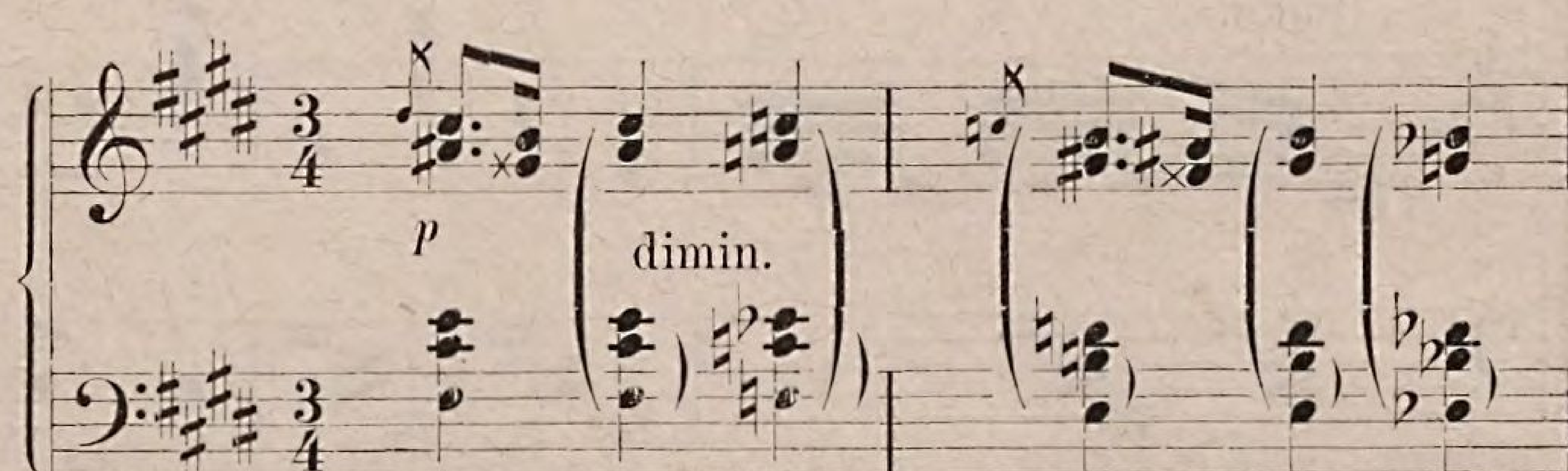
Wer wollte z. B. jene offenen Quintparallelen, die unser Altmeister Gluck in der Schlummerscene des Rinald seiner Oper „Armida" zu wiederholten Malen anwendet, tadeln und unzulässig finden (siehe folgendes Beispiel), in denen er für jenes Gemälde den letzten Zug wohllüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen läßt, findet?

98.



Der auf scharfe Dissonanzen, Absonderlichkeiten und Extravaganzen ausgehende Chopin bringt in seinem op. 30, Mazurka No. 4, folgende Reihe von Quintparallelen:

99.

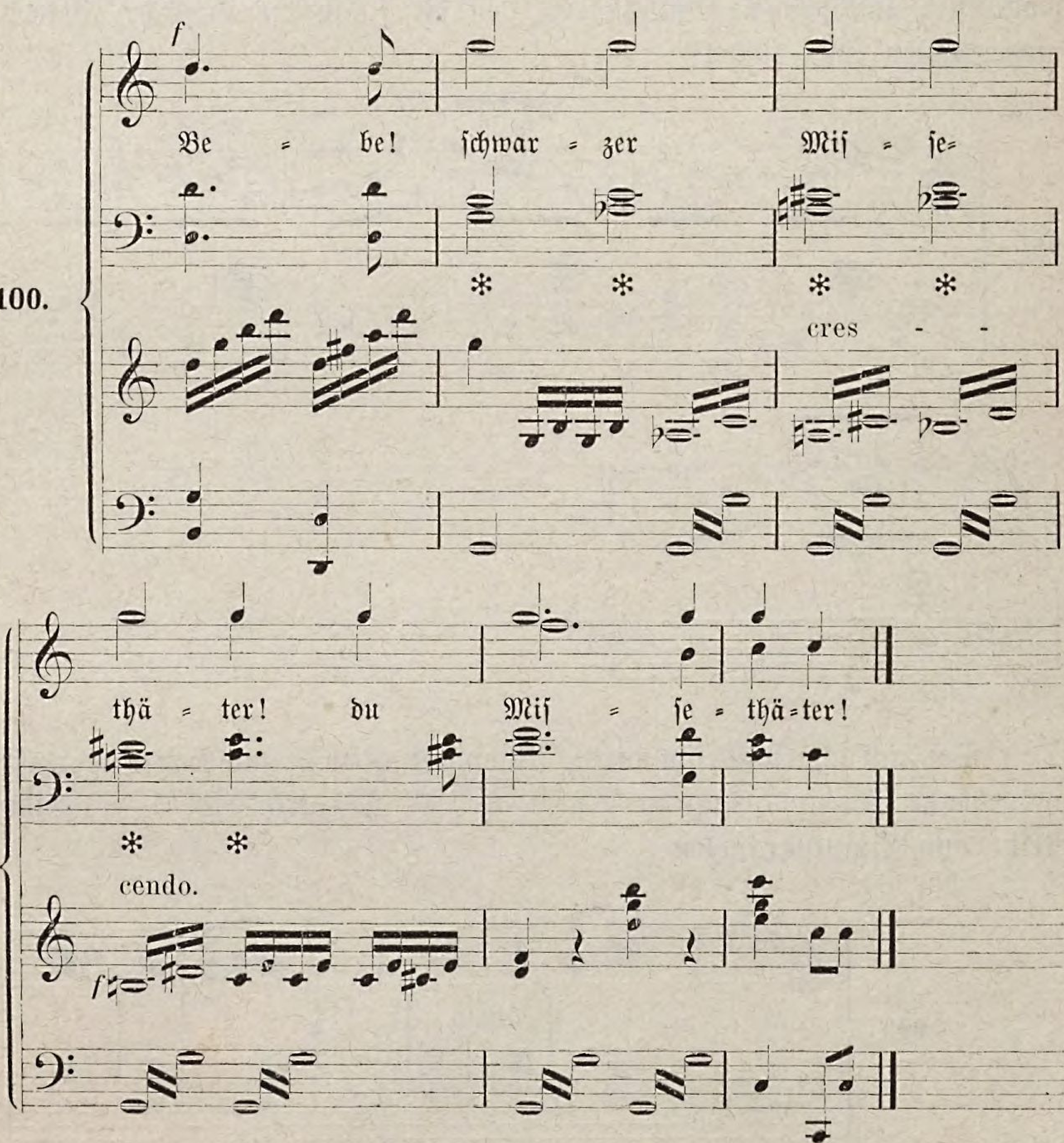




Ob dieser Passus gerade schön zu nennen ist, möchte ich sehr bezweifeln.

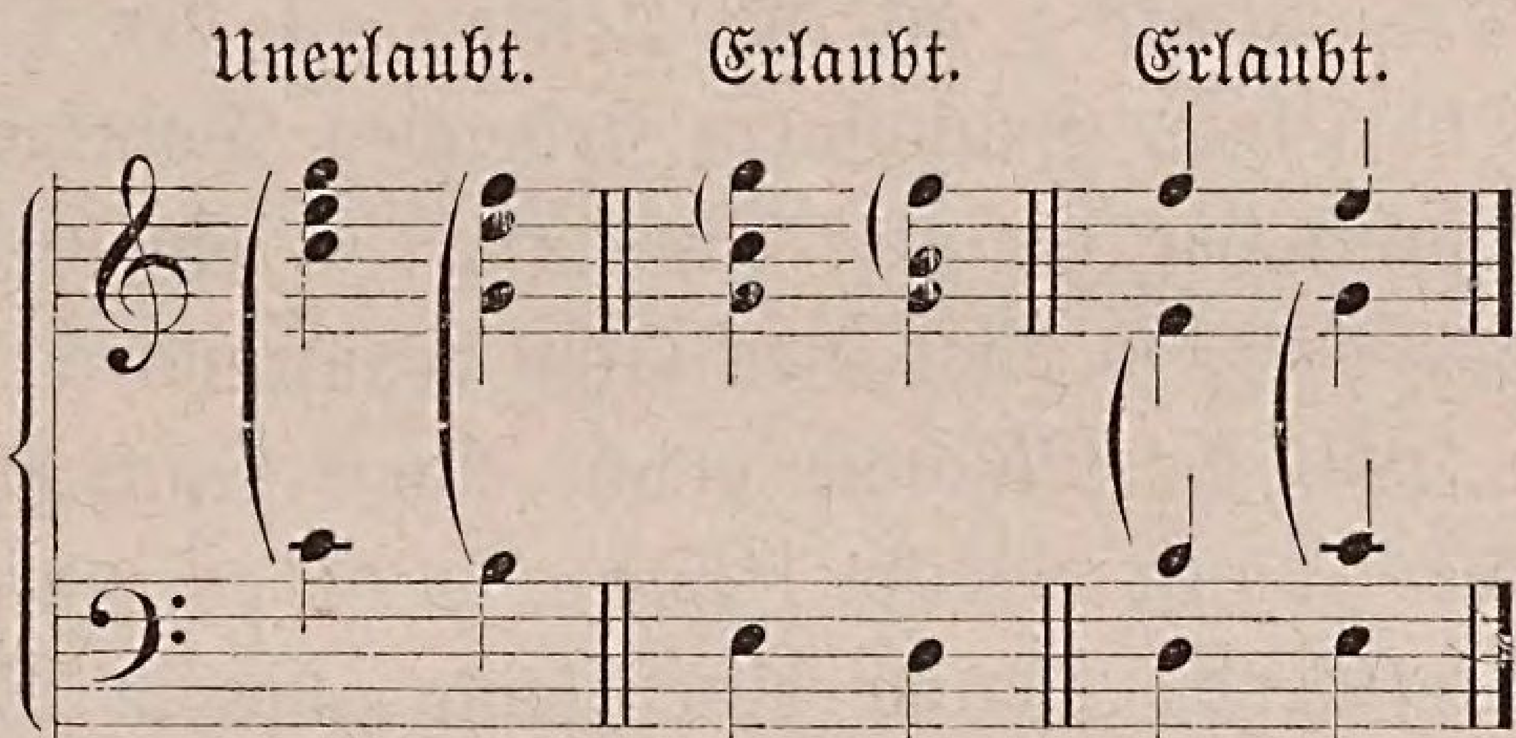
So ist ferner jener häßliche und widerliche Klang einer Folge mehrerer großer Terzen dem unsterblichen Mozart gerade erwünscht, um in seinem „Don Juan" gegen Ende des ersten Finales den Chor seinen Abscheu über die Häßlichkeit der eben vollbrachten That des Don Juan aussprechen zu lassen, und das Schreckhafte des über dem Haupte des Verbrechers sich zusammenziehenden Ungewitters zu zeichnen, wie folgt:

100.



Wir wiederholen noch einmal, daß solche Fälle vereinzelt in der Kunstwelt da stehen; sie dürfen nicht aufgesucht, um nachgeahmt zu werden, da sie nur die Resultate einzelner glücklicher Momente sind, in denen sie sich von selbst einstellen.

10. Eine Fortschreitung zweier Stimmen in gemischten Quinten (einer reinen und einer verminderten Quinte) ist in den Mittelstimmen stets, in einer Außen- und einer Mittelstimme erlaubt, wenn die verminderte Quinte der reinen folgt, in den beiden Außenstimmen aber niemals. Z. B.:

101. 

11. Quint- und Oktavparallelen werden durch nachschlagende Akkordtöne nicht aufgehoben. Z. B.

102. 

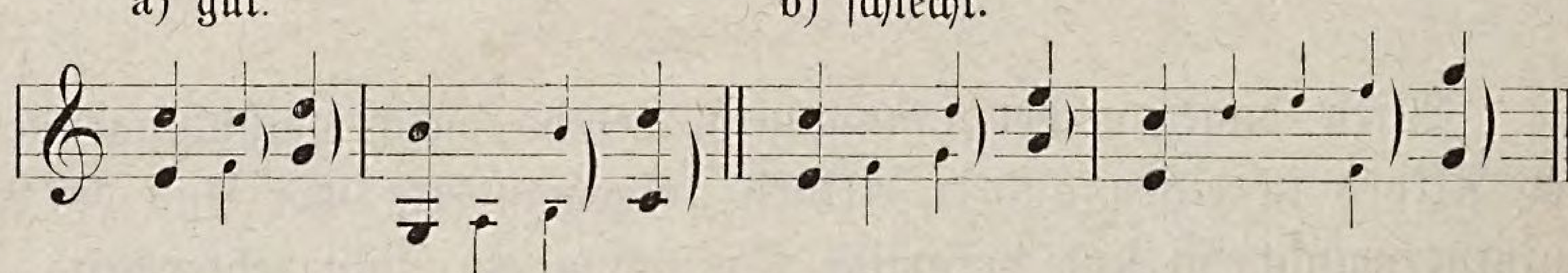
Wird dagegen bei langsamem Tempo durch nachschlagende Töne der Akkord in einen andern Akkord umgewandelt, oder sind die Akkorde quintverwandt, so sind derartige Quintenfolgen nicht fehlerhaft. Z. B.

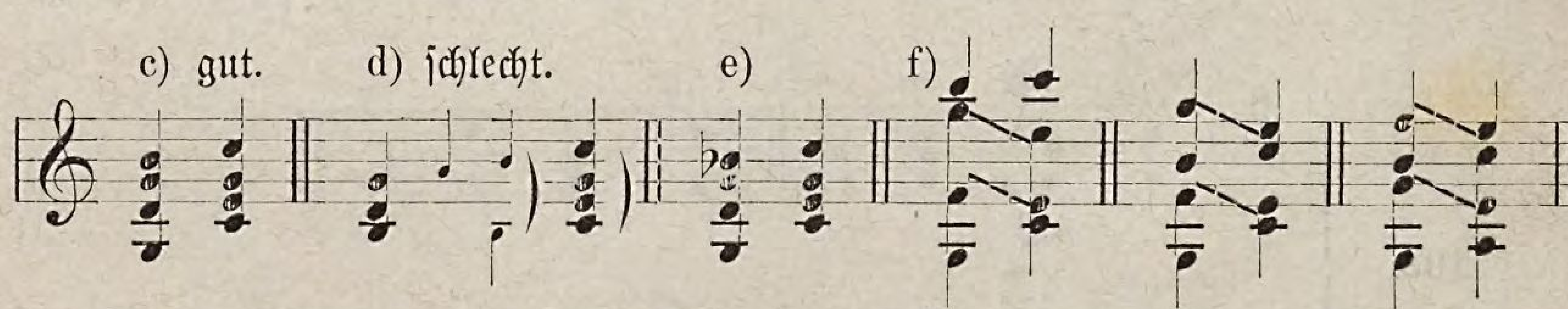
103. 

12. Oktav- und Quintparallelen, welche in's Gehör fallen, ohne dem Auge in der Notenschrift als solche zu erscheinen, werden

verdeckte Oktav- und Quintparallelen genannt, weil das Gehör sich die fehlenden Zwischentöne hinzudenkt. Es ist in diesem Falle nur das zweite Glied des Intervallenpaares eine Quint oder Oktav, das erste nicht. Unter Umständen können sie unangenehmer klingen wie offene. Gebilligt werden sie schon von den alten Theoretikern, wenn die eine Stimme schritt- und die andere Stimme sprungweise in die Quint oder Oktav sich hineinbewegt (siehe Beisp. 104,a); springen aber beide Stimmen in die Quint oder Oktave, so sind sie fehlerhaft (Beisp. 104,b). Aber auch diese Regeln können nicht verallgemeinert werden und erleiden manche Ausnahmen. Liegt z. B. der Leitton in der Oberstimme, und wird durch den in seiner Grundform stehenden Dominanten-Dreiklang begleitet, und es folgt der tonische Dreiklang in seiner Grundform und Oktavlage (Beisp. 104,c), so wird dies nicht beanstandet. Liegt aber der Leitton im Basse, und die Melodie macht einen Quartenschritt von der Dominante auf die Tonika (Beisp. 104,d), so ist es fehlerhaft. Ist die der Oktave vorausgehende Dezime eine kleine (wie in Beisp. 104,e), so kann auch diese Intervallverbindung beanstandet werden, obgleich die stufenweise Fortschreitung in der Oberstimme stattfindet, in welchem Falle man die verdeckten Oktav- und Quintparallelen nicht so leicht und stark empfindet, als wenn die stufenweise Fortschreitung im Basse stattfindet. In den Mittelstimmen werden die verdeckten Parallelen am wenigsten empfunden. Fehlerhaft sind sie aber auch hier, wenn man in einem Septimenakkorde den verdoppelten Grundton um eine Terz fallen, und über die in einer andern Stimme liegende Septime fortschreiten läßt (Beisp. 104,f).

a) gut. b) schlecht.

104.


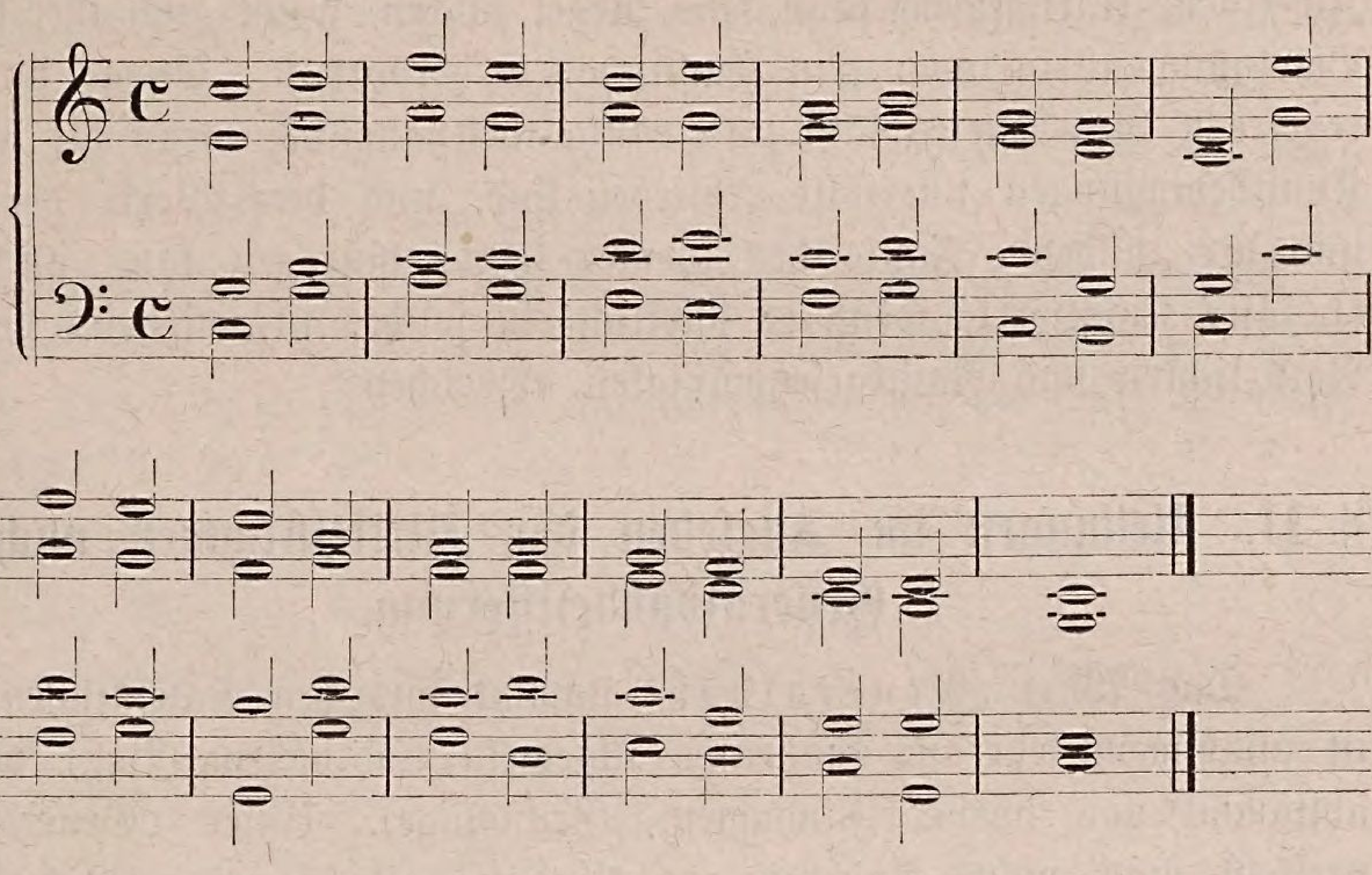
c) gut. d) schlecht. e) f)


Ueber diese Verbote und Zulassungen bleiben schließlich reines Gehör und gebildeter Geschmack stets die letzten Richter, und es ist die übertriebene Quintenjägerei und Oktavenriecherei gewisser Kritikaster zu verurtheilen. Keine Regel ist seit dem 14. Jahrhundert so streng und pedantisch bewacht worden wie das Quinten- und Oktavenverbot, und

doch lassen sich in den Werken unserer besten Meister Intervallverbindungen auffinden, die viel schlechter klingen als verdeckte Quinten und Oktaven, und trotzdem unbeanstandet bleiben.

Der Schüler suche in nachstehendem Beispiele die offenen Quint- und Oktavparallelen auf. Zu diesem Zwecke vergleiche er zuerst die erste Stimme mit der vierten, die erste mit der dritten und zweiten Stimme, dann die vierte mit der dritten und dann mit der zweiten Stimme, dann die dritte mit der zweiten Stimme.

105.



„Mit manchen Regeln der Harmonielehre — sagt Ar. v. Dommer in seinem Werke „Elemente der Musik" pag. 127 — verfährt die Kunstpraxis völlig frei, und gestattet sich in so vielen Fällen Abweichungen davon, daß man diese kaum mehr als Ausnahmen ansehen kann. Die Ausnahmen würden die Regel überwiegen, folglich aufheben. Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, Festhalten eines gemeinsamen Tones in derselben Stimme bei fortschreitender Harmonie, strenge Gebundenheit in Akkordfolgen, möglichste Reinheit des Satzes in Betreff der offenen und verdeckten Quint- und Oktavparallelen u. s. w. sind unter Anderm Forderungen, deren sehr häufige Nichterfüllung in anerkannten Meisterwerken selbst dem bescheidensten Dilettanten auffallen muß."

„Es kann sich hier also nicht um Richtig oder Falsch handeln, sondern nur um eine nähere Bestimmung der Geltung, welche diese Regeln überhaupt und in den verschiedenen Satz- und Stilarten haben." (So kann z. B. eine Intervallenfolge in einem Instrumentalsatze ganz unbeanstandet bleiben, während sie im Vokalsatze zu verwerfen ist.) „Sie sind Formeln, in welche die Theorie das natürlich Gesetzmäßige der Kunst zusammenfassen muß, um einen bestimmten Anhalt

zu gewinnen. Der erfahrene Tonsetzer verfährt nach dem anerkannten Grundgesetze selbst, und läßt die Regel nur dann bei Seite, wenn sie ihm zum vollen Ausdrucke seiner Idee hinderlich ist. Der Lernende hingegen bedarf ihrer als Richtschnur zur Ausbildung des correkten Tonsinnes und der gediegenen Satzfertigkeit, und hat sich daran zu halten, so lange seine Einsicht nicht hinreicht, das wesentlich Sachgemäße von der allgemeinen Form, welche die Regel dafür gibt, zu unterscheiden. Zu etwas Unrichtigem kann keine Regel führen, wenn auch ihre strenge Befolgung allein noch kein Kunstschönes hervorruft. Etwas durchaus regelrecht Gearbeitetes läßt uns völlig theilnahmlos, wenn die übrigen Kunstbedingungen unerfüllt geblieben sind, und dem Werke der Geist und der zündende Funke des Genies fehlt; hingegen kann auch das *freieste* Kunstwerk, wenn es wirklich ein solches ist, niemals von der Natürlichkeit und Naturgesetzmäßigkeit abweichen."

§ 11. Uebungen im Aussetzen der Mittelstimmen nach der Generalbaßbezifferung.

Das Wort „*Generalbaß*" stammt aus dem Lateinischen. Es ist zusammengesetzt aus generalis (allgemein) und bassus (Baß), welches abstammt von basis (Fundament, Grundlage). Unter „Generalbaß" versteht man nichts Anderes als eine *mit Ziffern und chromatischen Zeichen versehene Baßstimme*, welche den Musiker in Stand setzt, den Gang der Harmonie zu erkennen, ohne die vollständige Partitur vor sich zu haben. Obschon die Generalbaßschrift gegenwärtig nicht mehr so häufig als früher in Anwendung kommt, so darf sie doch nicht als etwas Ueberflüssiges und Veraltetes bei Seite gesetzt werden, weil durch sie nicht allein eine klare und übersichtliche Anschauung des harmonischen Materials zu gewinnen ist, sondern weil der Komponist sich ihrer häufig bedienen muß, um schneller die Entwürfe seiner Tonsätze bezüglich der Harmonieen aufzeichnen zu können. In den nachstehenden Uebungen ist nebst der Baßstimme auch die Oberstimme angegeben; in den ältern Musikstücken ist das letztere nur äußerst selten der Fall, und muß man dann erst eine Oberstimme miterfinden, was mit größern Schwierigkeiten verbunden ist. In diesem Falle muß man stets darauf bedacht sein, daß man die zu erfindende Oberstimme stets mit dem Basse in entgegengesetzter Richtung weiter führe oder auch das Eine oder das Anderemal die Melodie auf einem Tone ruhen lasse, während der Baß fortschreitet. Umgekehrt muß die Melodie fortschreiten, wenn eine Baßnote sich wiederholt.

In der Generalbaßschrift beziehen sich die über der Baßstimme stehenden Ziffern immer nur auf die durch sie angedeuteten leitereigenen Intervalle der betreffenden Tonart. Die allgemeinen Grundsätze für die Bezifferung sind folgende:

1. Die einen Akkord anzeigenden Ziffern werden ihrer Größe nach übereinander gesetzt, so daß die größte Zahl oben steht. Hat eine Baßnote von längerer Dauer mehrere Ziffern nebeneinander, so wird dadurch angezeigt, daß mehrere (und wieviele) Akkorde zu ihr gehören.

2. Der leitereigene Dreiklang in seiner Grundform erhält im Allgemeinen keine Ziffer. Nur in dem Falle, daß ein Ton des Dreiklanges chromatisch verändert werden soll, wodurch der Akkord zu einem leiterfremden wird, wird er mit 3 $\frac{5}{3}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ bezeichnet und vor die betreffende Ziffer ein ♯, ♭ oder ♮ gesetzt. Eine Erhöhung eines leitereigenen Tones wird auch durch eine durchstrichene Ziffer angezeigt, wie folgt: (3, 6, 5, 2).

3. Ein einzelnes über der Baßnote stehendes chromatisches Zeichen bezieht sich stets auf die Terz des Akkordes.

4. Die erste Umkehrung des Dreiklanges (der Sextakkord) wird mit $\frac{6}{3}$ oder nur mit 6, und die zweite Umkehrung (der Quartsextakkord) mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet. (Die Bezifferung des Septimenakkordes und seiner Umkehrungen werden wir später kennen lernen.)

5. Soll an einer Stelle die Harmonie pausiren und der Baß allein gespielt werden, so wird eine Null oder t. s. (tasto solo) über die Baßnoten gesetzt. Gehen alle Stimmen im Einklang oder in Oktaven, dann schreibt man „unisono“ oder „all' ottava“ über die betreffende Stelle.

6. Soll die Harmonie liegen bleiben, während der Baß fortschreitet, so wird nur der mit der ersten Baßnote zusammentreffende Akkord beziffert und dann für die Dauer dieses Akkordes ein langer Querstrich hinter die Ziffer gesetzt, wie folgt:

(Die Harmonie ist hier in Noten ausgeschrieben.)

106.



u. s. f.

Ein derartiger selbständig fortschreitender Baß wird auch Basso continuo genannt. Man findet ihn sehr häufig in den Bach'schen und Händel'schen Chören ihrer Oratorien und Kirchenmusiken, wo er von gewaltiger Wirkung ist. Er ist aber in diesem Falle nicht mehr der eigentliche Grundbaß des Chores, sondern eine für sich gehende von den Baßinstrumenten des Orchesters oder dem Orgelpedale ausgeführte selbständige in bewegtern Figuren einherschreitende Baßstimme.

Die erste Anwendung bezifferter Bässe kommt bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts vor; der Erfinder aber ist unbekannt.

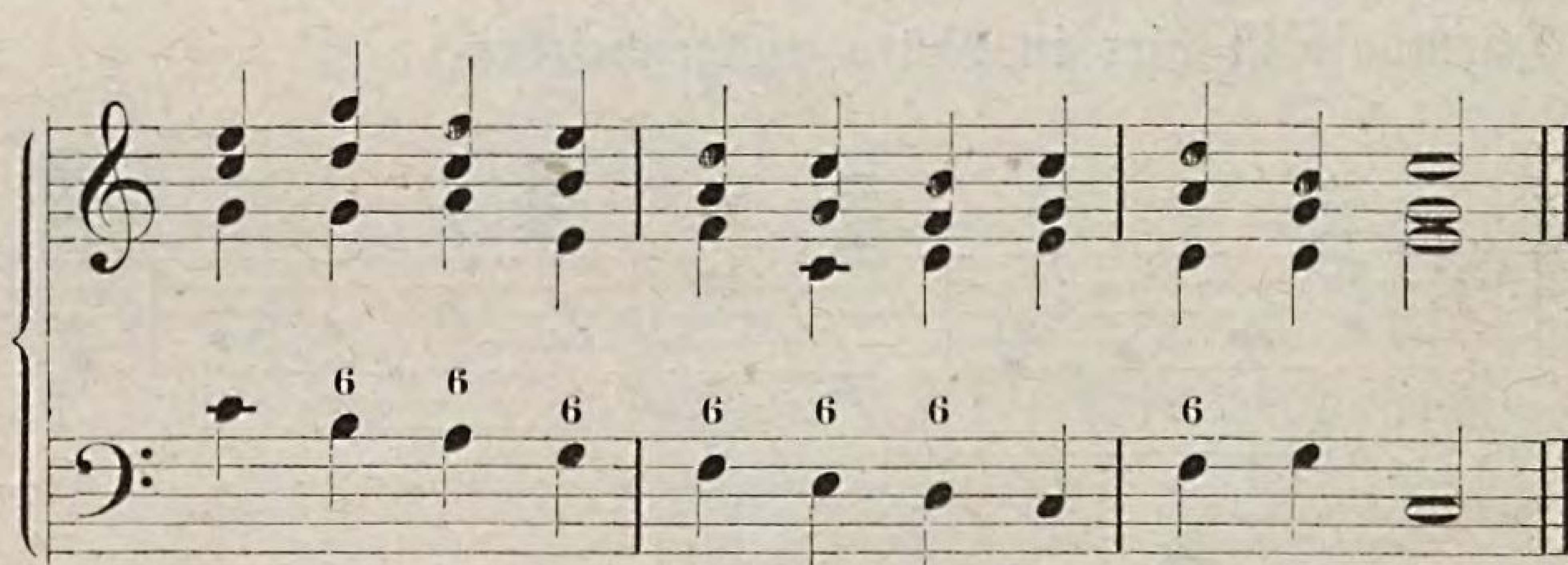
Die bezifferten Bässe sind nicht zu verwechseln mit den früher üblichen, ebenfalls in Ziffern dargestellten Lautentabulaturen, deren Kenntniß für die Harmonielehre keinen Zweck hat.

In nachstehenden Beispielen soll der Schüler die fehlenden beiden Mittelstimmen in enger Harmonielage in dem obern Notensysteme erst schriftlich beifügen, dann später die Beispiele aus diesem Buche am Instrumente abspielen. Bei den Sext- und Quartsextakkorden denke er sich stets den Grundton des Akkordes, und merke sich

1. daß bei einer 6 der Grundton des Akkordes stets um eine Terz tiefer, und bei $\frac{6}{4}$ um zwei Terzen tiefer als die dastehende Baßnote zu finden ist;

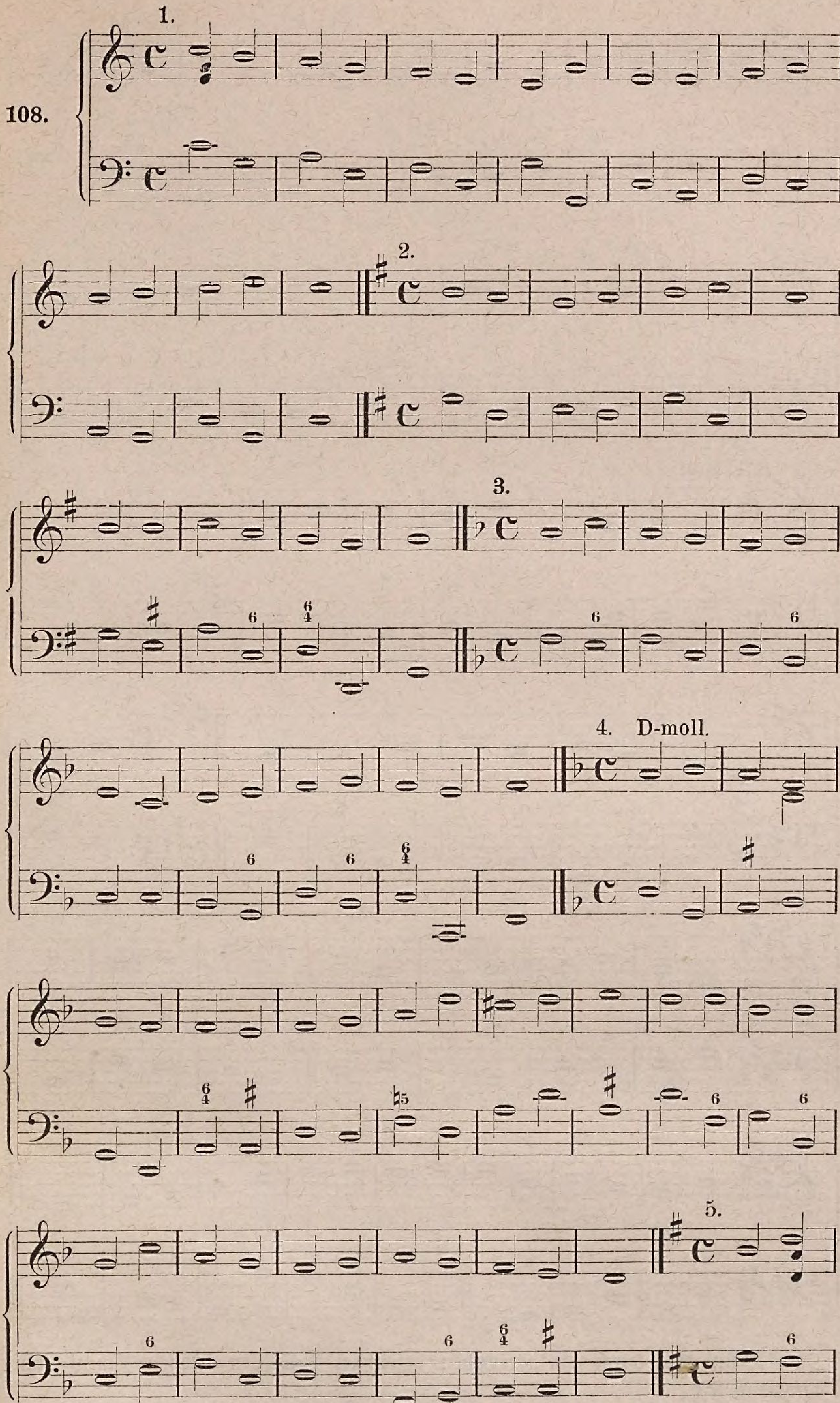
2. daß man bei der Grundform des Dreiklanges am liebsten den Grundton, bei einem Sextakkorde, wenn die ruhige glatte Führung der dritten Stimme dadurch nicht beeinträchtigt wird, am liebsten diejenige Note in der dritten Stimme verdoppelt, die in der Oberstimme liegt, während im Quartsextakkorde stets die Quinte verdoppelt wird. Folgen jedoch mehrere Sextakkorde aufeinander — Quartsextakkorde dürfen nicht einmal zwei aufeinander folgen — so muß zur Vermeidung von Oktavparallelen abwechselnd in dem einen Akkorde die Terz und in dem andern die Quint resp. der Grundton verdoppelt werden, wie folgt:

107.



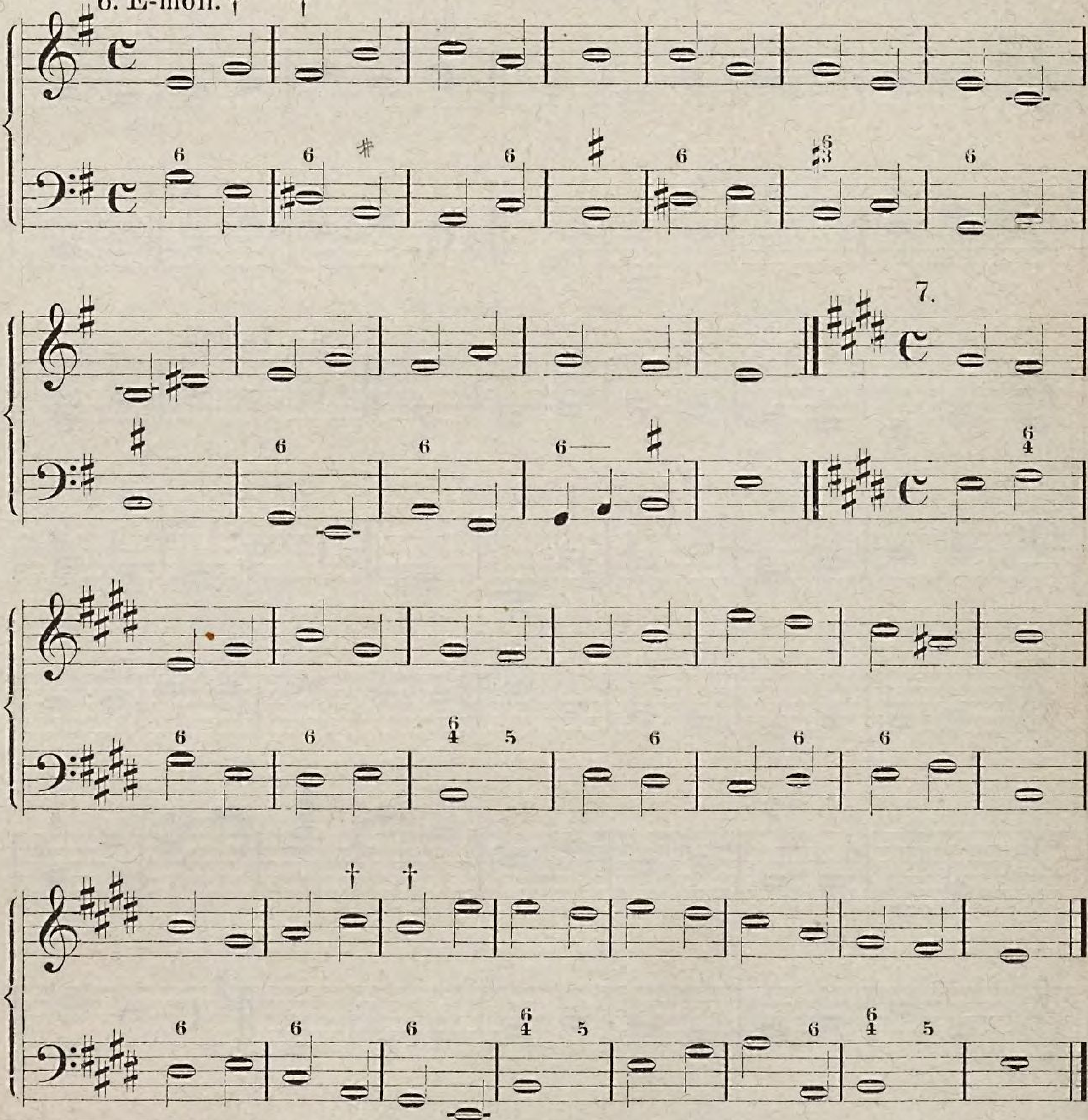
Ist einem bezifferten Basse keine Oberstimme beigefügt, so thut man wohl, den ersten Akkord in der Terz- oder Quintlage zu beginnen.

108.



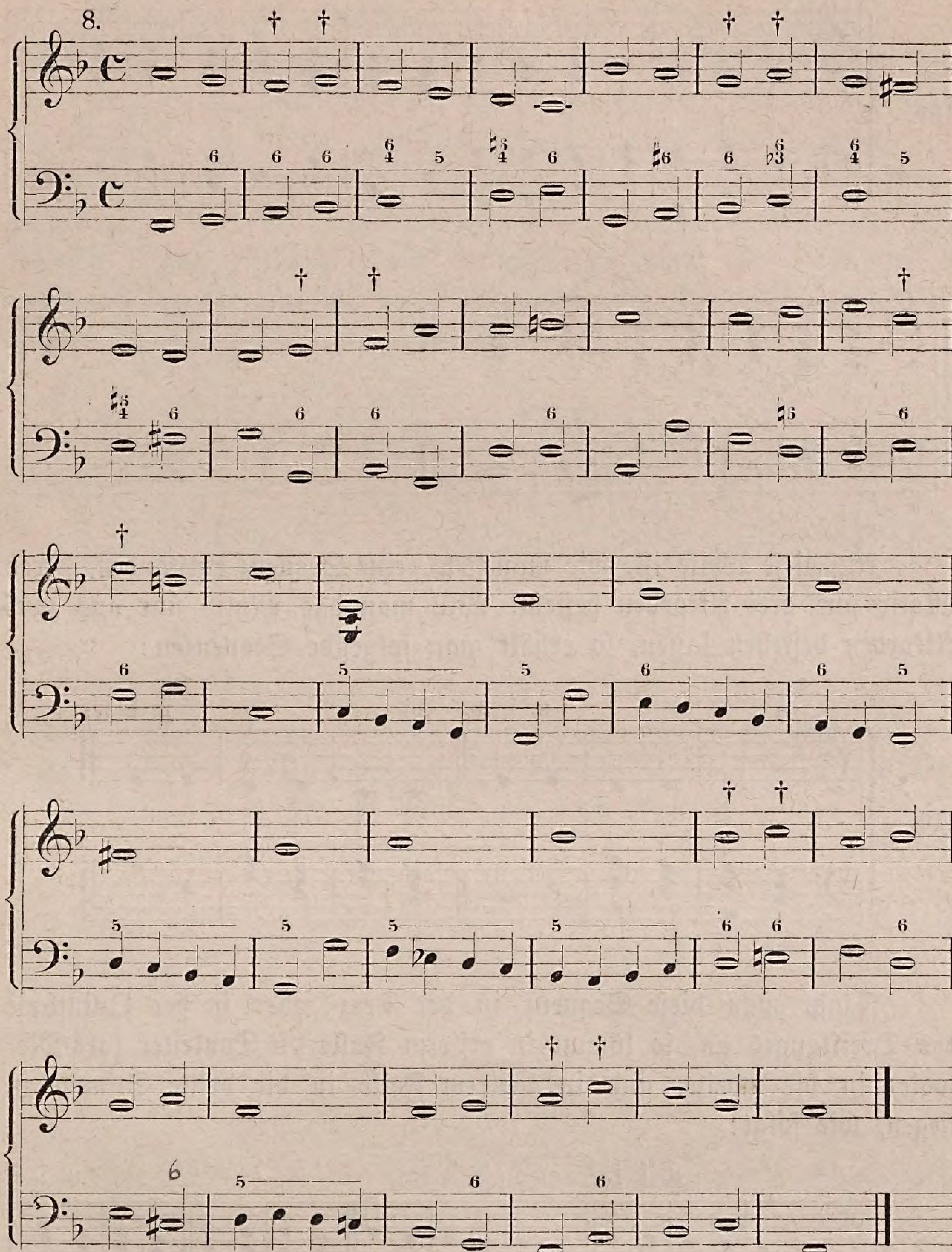


6. E-moll.



*) An den durch ein Kreuzchen bezeichneten Stellen drohen Quint- und Oktavparallelen.

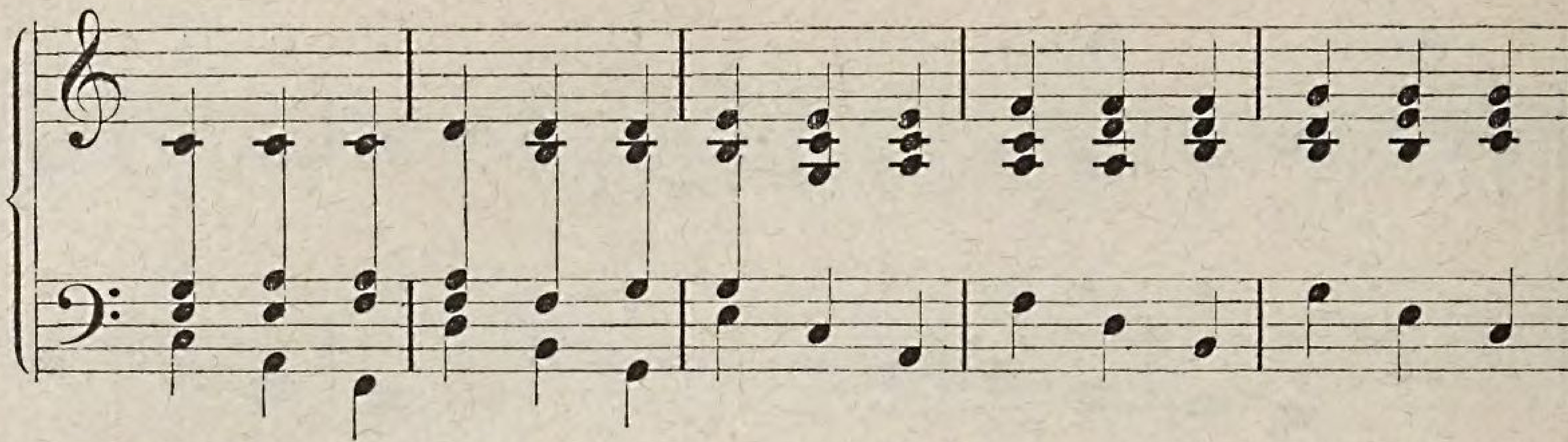
8.



§ 12. Die Harmonisirung der Tonleiter und einfacher Melodieen mittelst der Dreiklänge.

Jeder Ton der Tonleiter kann als Bestandtheil dreier verschiedener Dreiklänge erscheinen, entweder als Grundton eines Akkordes, als Terz oder als Quinte. Daraus folgt, daß ein jeder Ton der Tonleiter mit drei verschiedenen Akkorden begleitet werden kann, wie folgt:

109.





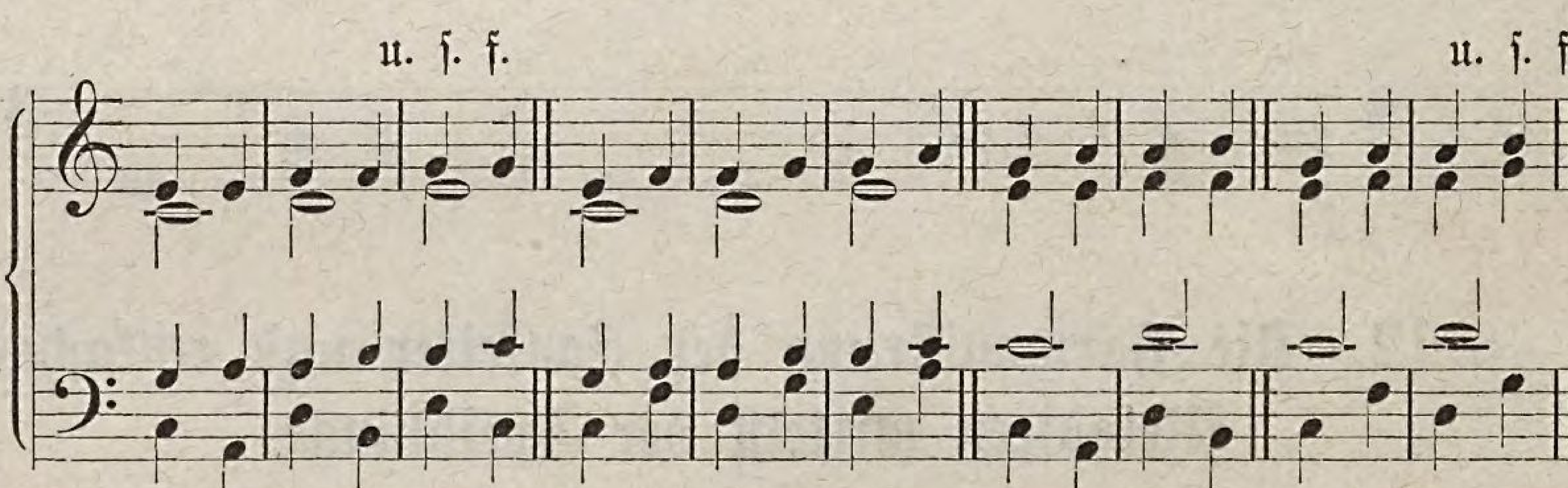
Auf diese Weise ist, wie man sieht, eine Sequenz entstanden, deren Motiv aus drei Akkorden besteht. Will man das Motiv nur aus zwei Akkorden bestehen lassen, so erhält man folgende Sequenzen:

110.



Fängt man diese Sequenz in der Terz- oder in der Quintlage des Dreiklanges an, so kömmt in ersterm Falle die Tonleiter (als Melodie) in die zweite, und in letzterm Falle in die dritte Stimme zu liegen, wie folgt:

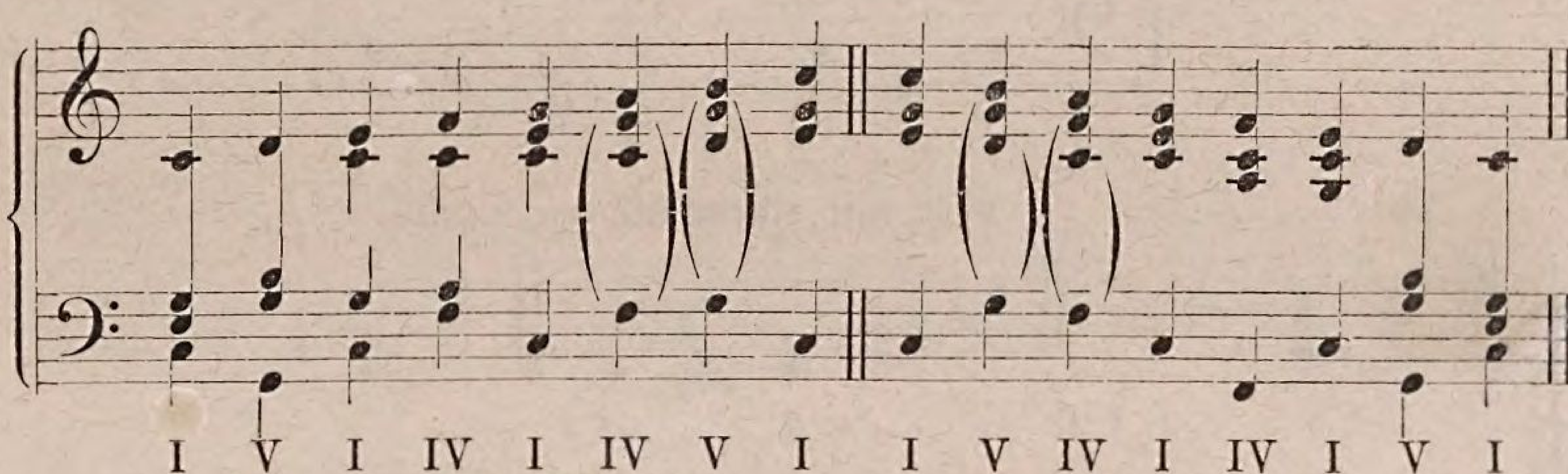
111.



Soll nun aber jede Note der Tonleiter nur einen Akkord zur Begleitung erhalten, so muß zu diesem Zwecke eine Auswahl unter den leitereigenen Dreiklängen der Tonleiter getroffen werden, und es kann

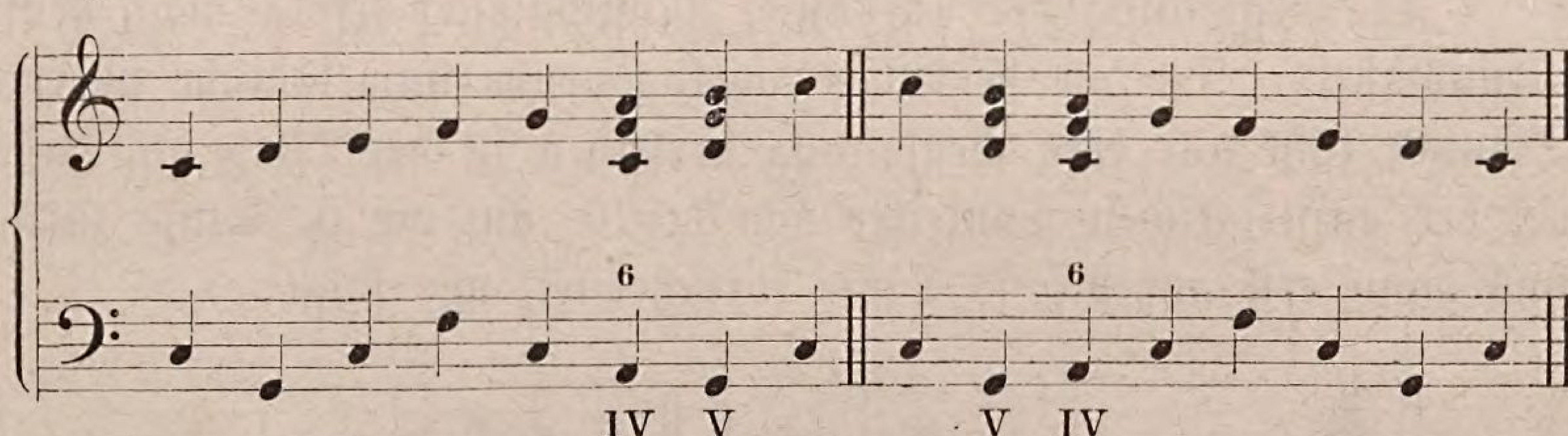
wohl keinem Zweifel unterliegen, daß hierzu die Hauptdreiklänge der Tonart den Vorzug erhalten. Um die Tonalität recht hervorzuheben, muß der tonische Dreiklang am öftesten erscheinen. Mit ihm können wir die 1., 3., 5. und 8. Stufe begleiten. Die 2. und 7. Stufe sind Bestandtheile des Dominanten-Dreiklanges und werden mit diesem Akkorde begleitet; die 4. und 6. Stufe werden mit dem Subdominanten-Dreiklang begleitet. Zur Bildung eines Ganzschlusses muß der Dominanten-Dreiklang bei der auf- und absteigenden Tonleiter der vorletzte und der tonische Dreiklang der letzte Akkord sein.

112.



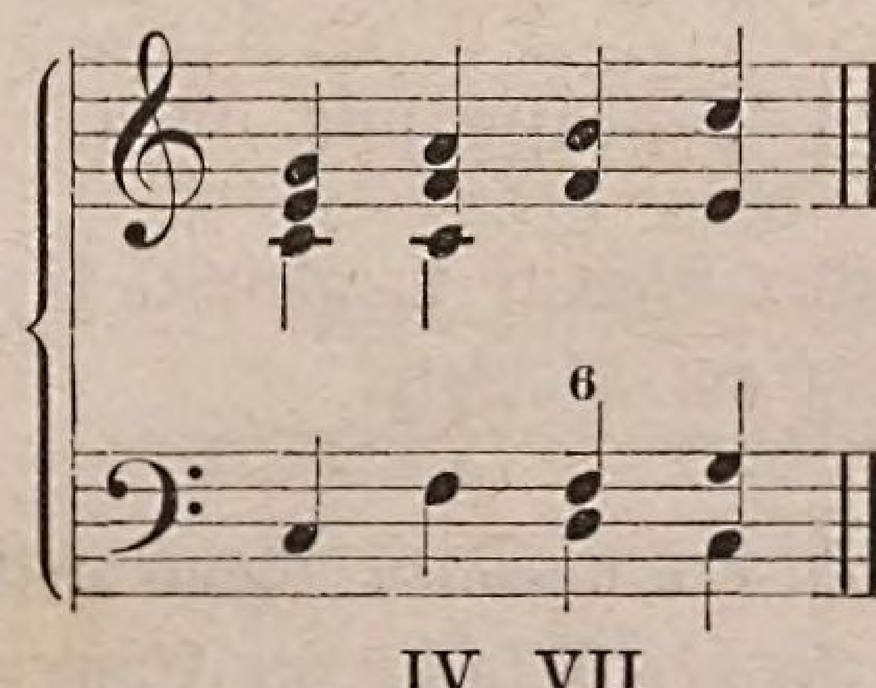
Bei der Begleitung der 6. und 7. Stufe entstehen nun aber Quint- und Oktavparallelen. Um dieselben zu beseitigen, müssen wir an dieser Stelle den Baß in der entgegengesetzten Richtung mit der Oberstimme führen und die 6. Stufe mit dem Sextakkorde des F-dur-Dreiklanges begleiten, wie folgt:

113.



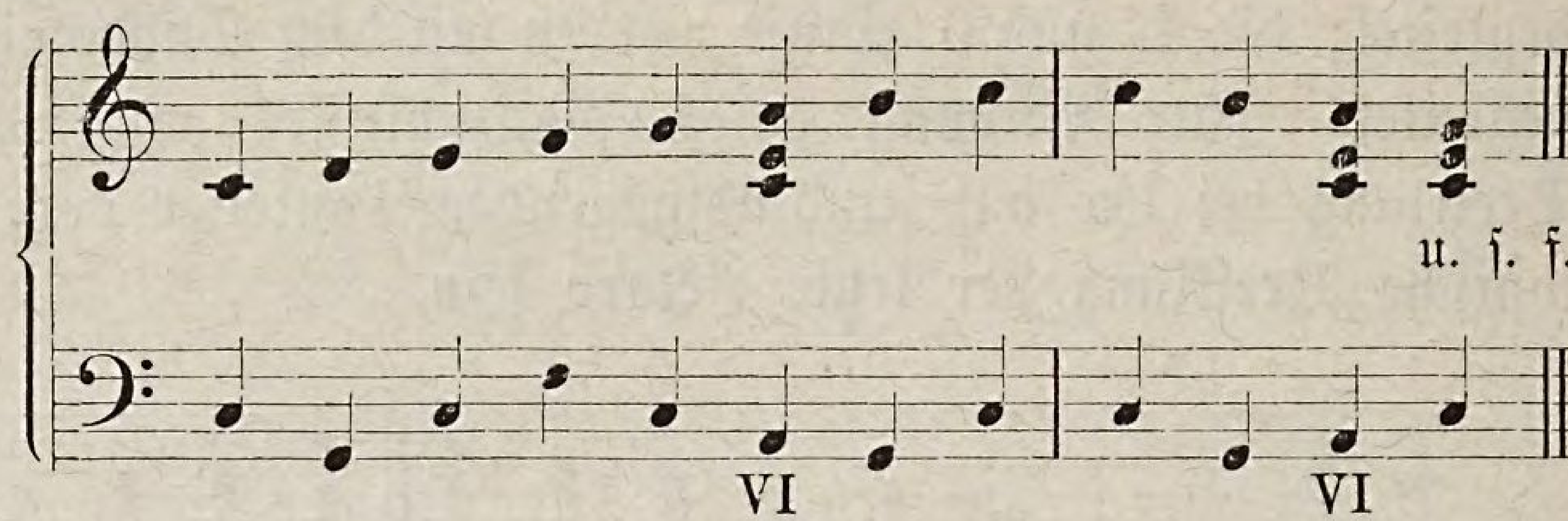
Wir könnten bei der aufsteigenden Tonleiter die 7. Stufe auch mit dem Sextakkorde des verminderten Dreiklanges begleiten, allein dann ist der Schluß nicht so gut, weil wir in demselben den Baßschritt von der Dominante zur Tonika einbüßen, wie folgt:

114.

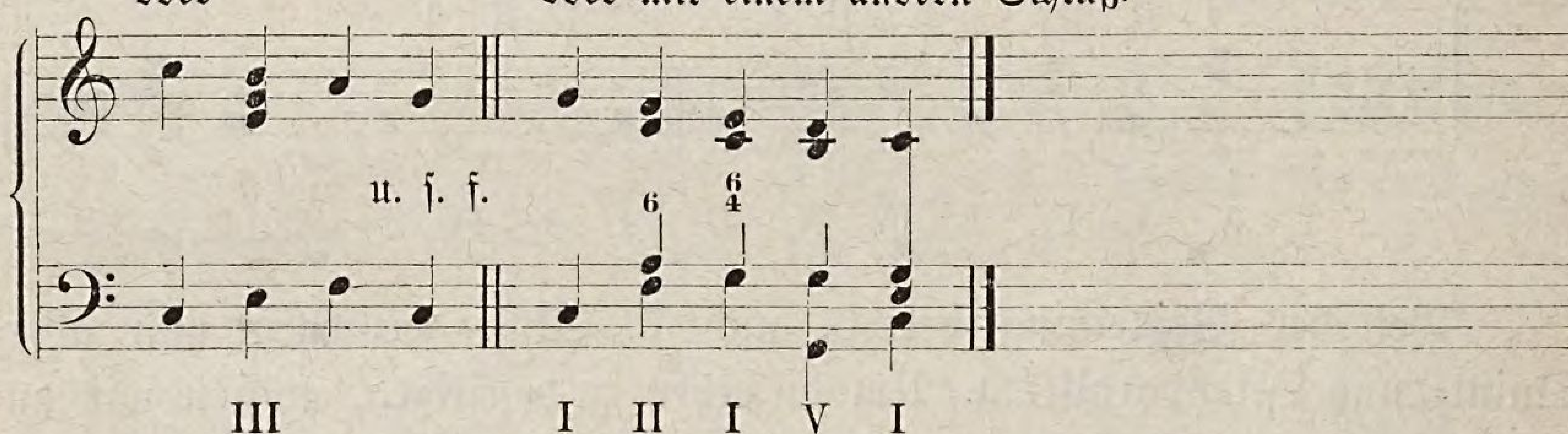


Sehen wir von der Verbindung der begleitenden Dreiklänge mittelst gemeinschaftlicher Töne ab, so können wir zur Vermeidung der Parallelen die 6. Stufe auch mit dem Dreiklange der 6. Stufe, und bei der absteigenden Tonleiter die 7. Stufe mit dem Dreiklange der 3. Stufe begleiten, wie folgt:

115.



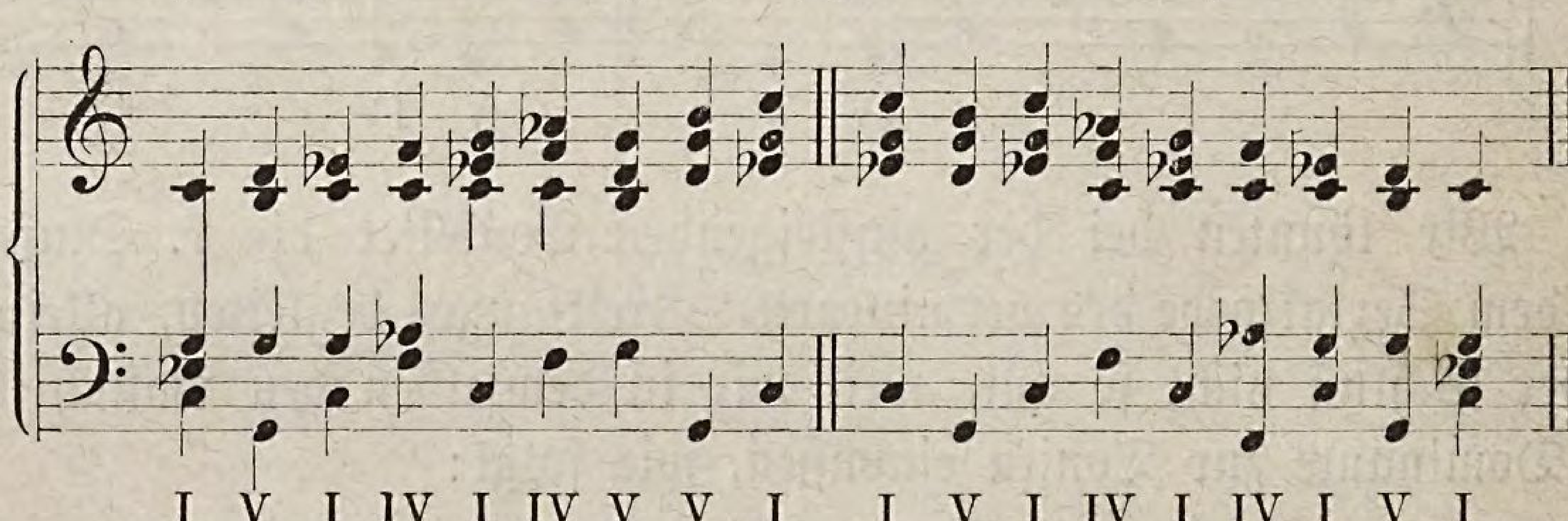
oder — oder mit einem andern Schluß.



Aufgabe. Der Schüler begleite alle Durtonleitern in der Weise von No. 113 und 115.

Die Begleitung der echten*) Molltonleiter erfolgt nach denselben Grundsätzen. Die in derselben vorkommende unmelodische übermäßige Sekunde läßt nur eine Begleitung derselben in der Weise zu, daß man bei der aufsteigenden Tonleiter von der 6. auf die 5. Stufe zurückgeht und dann erst auf die 7. Stufe fortschreitet, wie folgt:

116.



oder mit dem veränderten Schlusse wie oben.

Aufgabe. Der Schüler begleite in gleicher Weise sämmtliche Molltonleitern, erst schriftlich dann auswendig am Klaviere.

---

*) Von der Begleitung der unechten Molltonleiter müssen wir für jetzt noch absehen, weil bei dieser leiterfremde Akkorde zur Anwendung kommen müssen.

Die *Dominante* der Tonleiter kann auch mit dem *Dominanten-Dreiklange* begleitet werden. Hält man darauf, daß dieses geschehe, so wird die Begleitung der Tonleiter sich folgendermaßen gestalten:

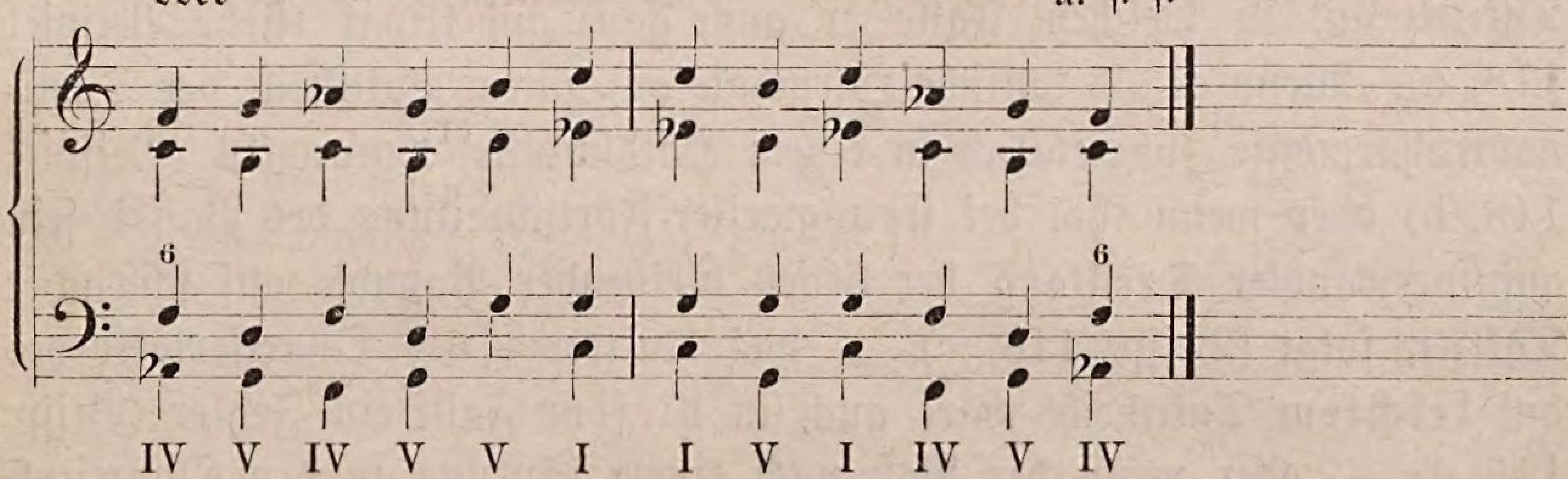
117.



oder



oder u. s. f.



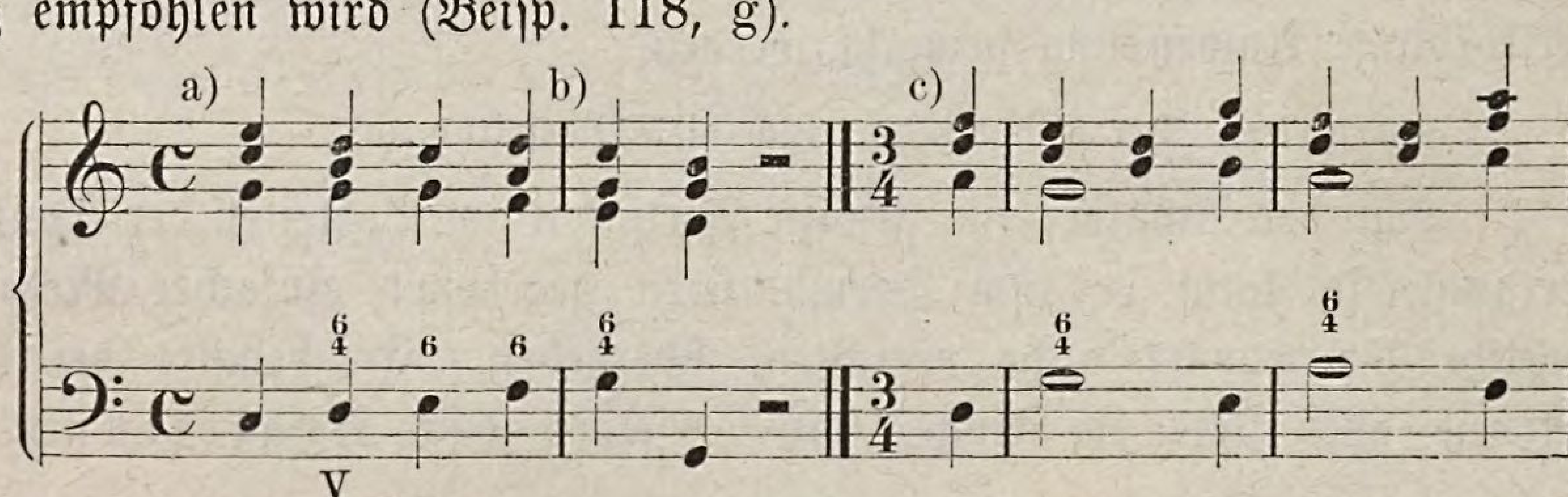
An der durch ein Sternchen bezeichneten Stelle mußte, um einem zu weiten Entfernen des Basses von der Oberstimme vorzubeugen, der Baßton in die Oktave überschlagen. (Das Gegentheil würde bei dem zweiten Sternchen statthaben.) Auch mußte bei der Begleitung der Molltonleiter im Interesse einer ruhigern Stimmführung von der *weiten* Akkordlage Anwendung gemacht werden.

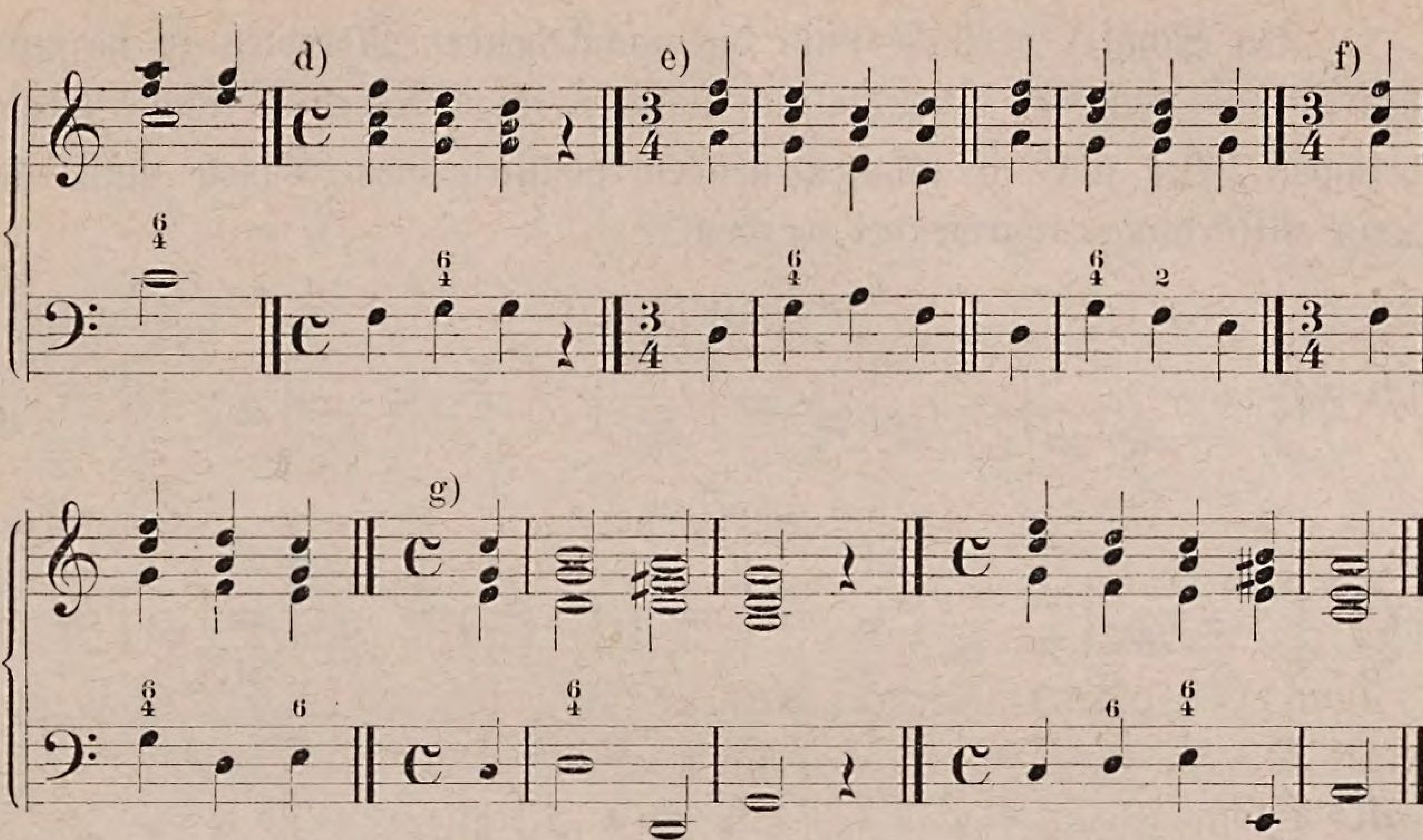
Aufgabe. Der Schüler übe auch diese Begleitungen.

Hat der Schüler eine gewisse Fertigkeit im Begleiten der Tonleiter erlangt, so kann er zum Harmonisiren gegebener einfacher Melodien, welche die Tonart nicht verlassen, übergehen. Er behalte bei dieser Arbeit aber stets im Auge, daß derselben *die Begleitung der*

Tonleiter zu Grunde gelegt werden muß, d. h. daß 1) die Hauptdreiklänge vorherrschen müssen; daß 2) die 1., 3., 5. und 8. Stufe der Tonleiter zumeist mit dem tonischen Dreiklang 2c. begleitet werden; daß 3) der vorletzte Dreiklang der Dominanten- und der letzte der tonische Dreiklang sein muß; daß 4) die gemeinschaftlichen Töne der Akkorde in derselben Stimme liegen bleiben und die nicht gemeinsamen Töne in die nächstliegenden Töne des folgenden Akkordes fortschreiten sollen; daß 5) zur Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen die Gegenbewegung der Ober- und Unterstimme nothwendig sei, falls zwei Akkorde sich einander folgen, die keinen gemeinsamen Ton haben; daß 6) vorläufig jede Note einen Akkord erhalte, und daß endlich 7) bei der Wiederholung einer Melodienote ein Akkordwechsel oder bei der Wiederholung eines Akkordes ein Wechsel der Baßnote wünschenswerth ist; 8) Sextakkorde können zur melodiösern Führung des Basses in beliebiger Anzahl angewandt werden, nicht aber Quartsextakkorde, deren Anwendung möglichst beschränkt bleiben muß, weil durch eine zu häufige Anwendung derselben die Tonsätze matt und zu weichlich klingen. Auch müssen die Quartsextakkorde mit Vorsicht angewandt werden. Die ältern Kirchencomponisten mieden den Quartsextakkord gänzlich oder wandten ihn nur bei stufenweisem Fortschreiten des Basses im Durchgange auf leichter Taktzeit an, in welchem Falle er auch ganz gut klingt (siehe Beispiel 118, a). Wenn er als tonische Harmonie auf gutem Takttheile der Dominantenharmonie (namentlich in einem Halbschlusse) vorangeht (Beispiel 118, b) oder wenn ihm bei sprungweiser Fortschreitung des Basses sein quintverwandter Dreiklang bei liegen bleibender Baßnote auf schwacher Taktzeit folgt (Beisp. 118, c), — das Auftreten des Quartsextakkordes auf leichtem Takttheile wäre auch in diesem Falle ein Fehler (Beisp. 118, d) — oder wenn der Baß nach einem Sprung in den Quartsextakkord stufenweise fortschreitet, so klingt er ebenfalls gut (Beisp. 118, e). Nie aber darf der Baß sprungweise aus einem Quartsextakkorde in einen andern Akkord fortschreiten (Beisp. 118, f). Ein auf guter Taktzeit angewandter Quartsextakkord kann sogar eine Ausweichung in eine andere Tonart hervorrufen, weßhalb doppelte Vorsicht bei dessen Anwendung empfohlen wird (Beisp. 118, g).

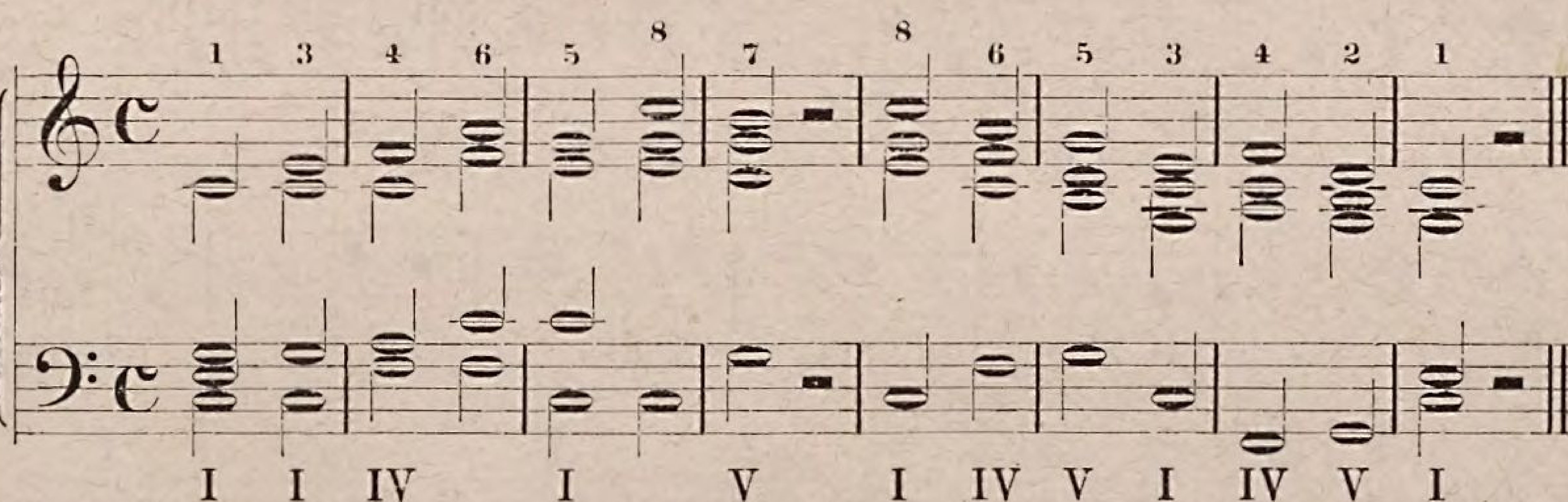
118.





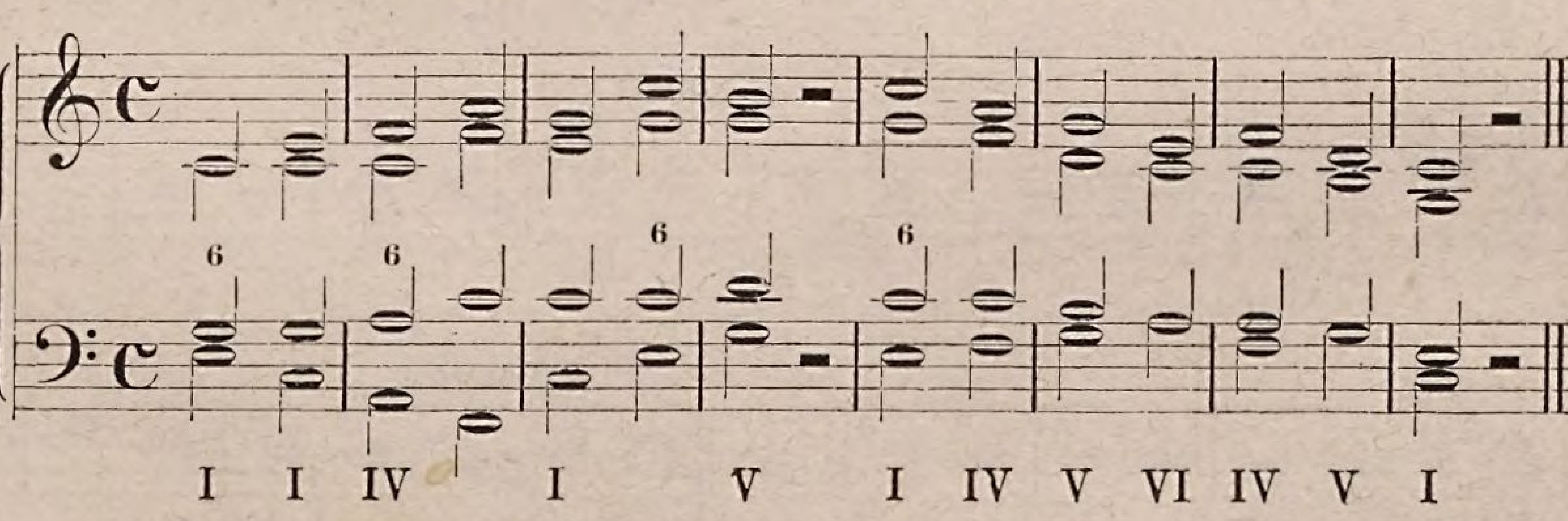
In nachstehendem Beispiele ist die Melodie auf die allereinfachste Weise nach obigen Grundsätzen harmonisirt. Sie bildet eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende achttaktige Periode, und es macht der Vordersatz im vierten Takte einen Halbschluß auf einem Tone der Dominantenharmonie.

119.

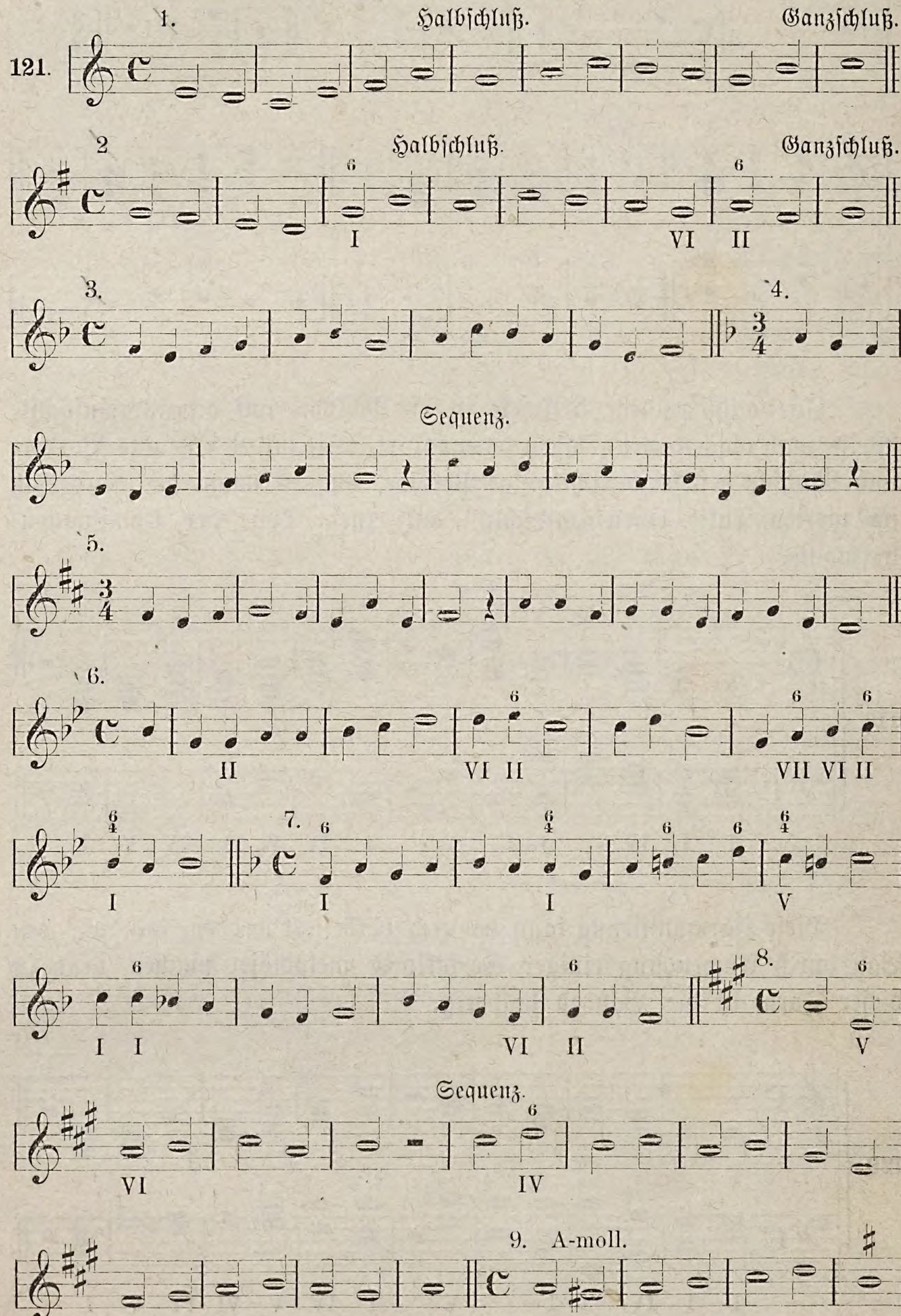


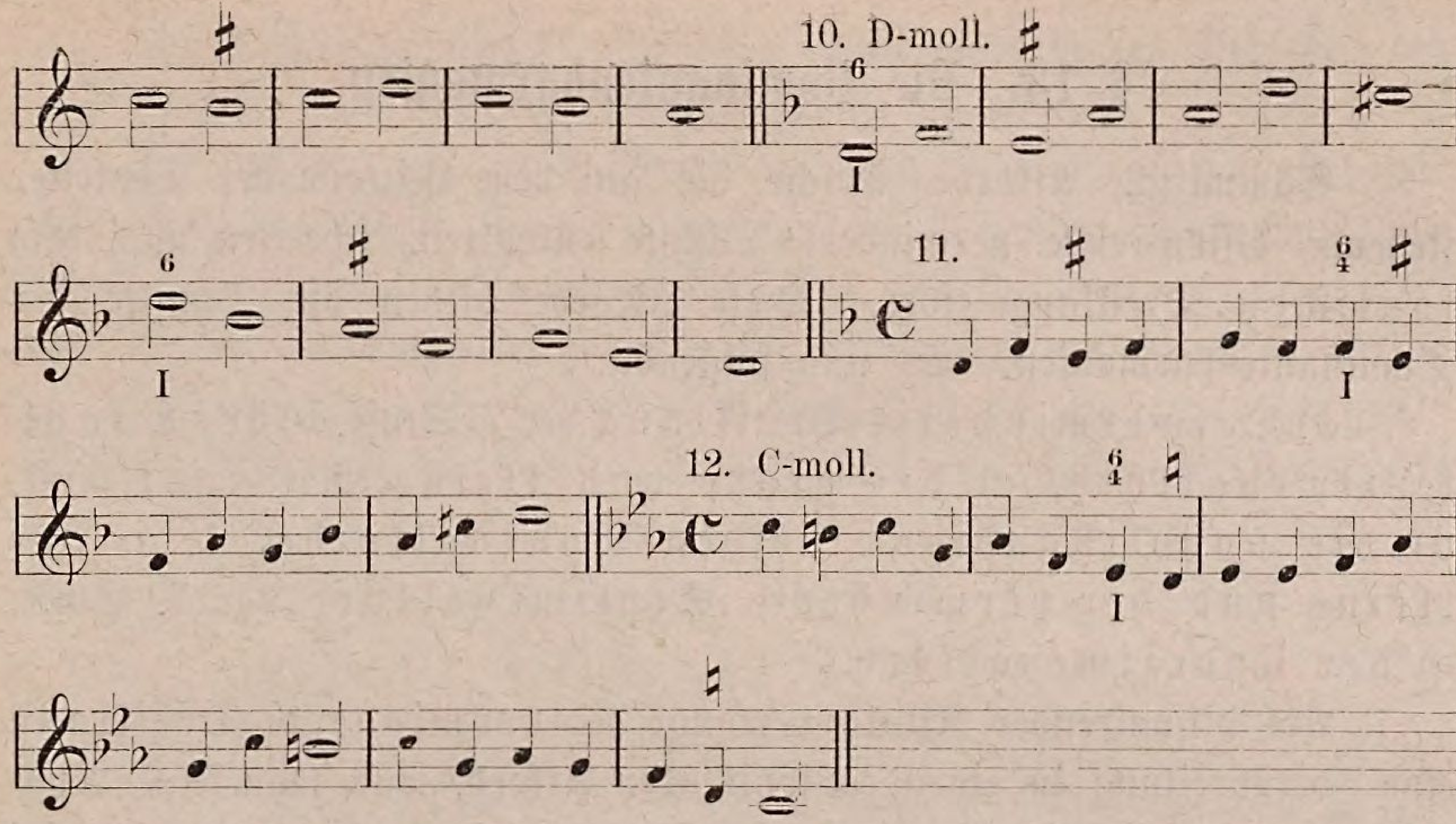
Diese Harmonisirung kann dadurch verbessert werden, daß wir den Baß durch Anwendung einiger Sextakkorde melodiöser machen, denn in dieser Form ist der Baß zu holperig.

120.



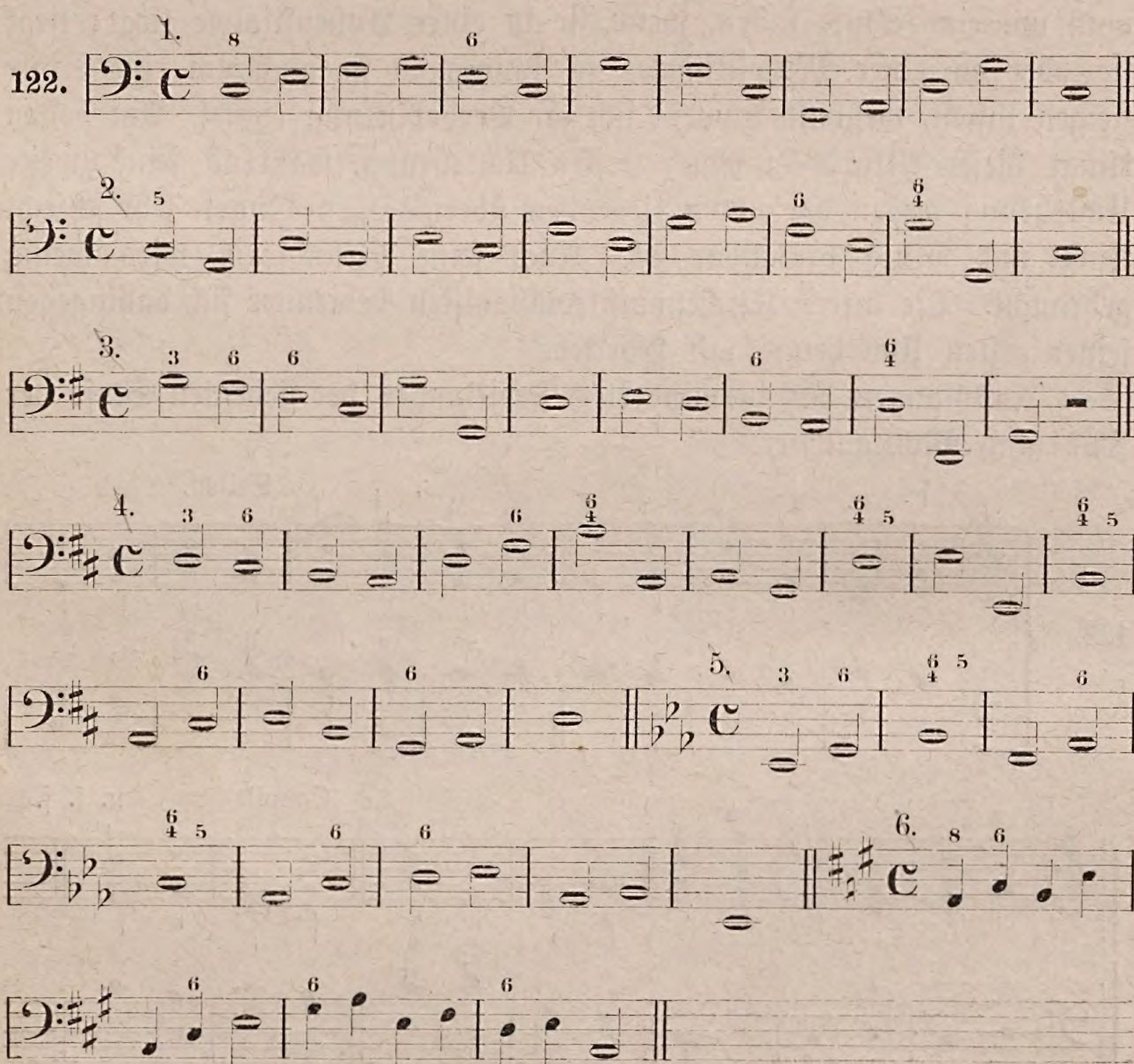
Der Schüler versuche nun, die nachstehenden Melodien zu harmonisiren und auch der Abwechslung halber einige Nebendreiklänge anzubringen. Bei über $\bar{\bar{d}}$ hinausgehenden hochliegenden Tönen muß die weite Akkordlage angewendet werden.





Zu nachstehenden Bässen sollen eine Oberstimme und zwei Mittelstimmen beigefügt werden. Die über der Baßnote stehende Ziffer zeigt an, in welcher *Akkordlage* man beginnen soll.

122.



§ 13. Die Dominantenharmonien.

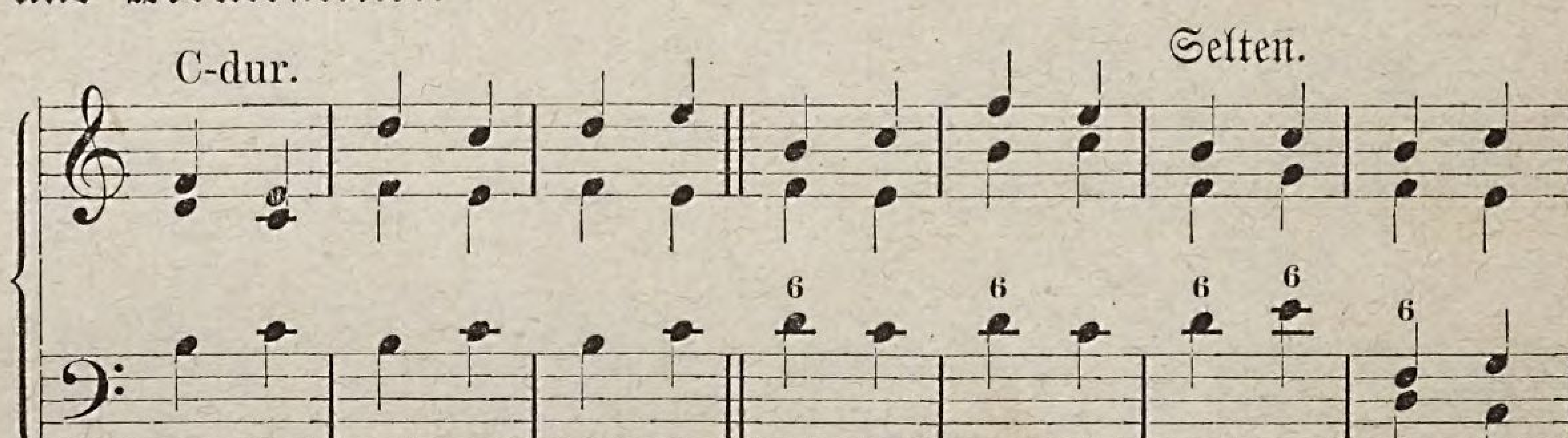
Sämmtliche Akkorde, welche die auf dem Leittone der Tonleiter stehende dissonirende verminderte Quinte enthalten, schreiten nach dem *tonischen* Dreiklange fort. Diese Akkorde bilden die Familie der Dominantenharmonien. Es sind folgende:

a) *Der verminderte Dreiklang* der 7. Stufe, b) *der Hauptseptimenakkord*, c) *der große und kleine Nonenakkord*, d) *die unvollständigen beiden Nonenakkorde*, d. i. *der kleine und der verminderte Septimenakkord* der 7. Stufe, e) *der Undezimenakkord*.

Als dissonirender Akkord verlangt der *verminderte Dreiklang* eine Fortschreitung in einen consonirenden Akkord, was man seine *Auflösung* nennt. Sein Grundton, als Leitton der Tonleiter, schreitet bei der Auflösung in die Tonika fort, und darf deßhalb nicht verdoppelt werden; seine Terz kann bei der Auflösung eine Stufe steigen oder fallen, weßhalb dieser Ton sich am besten zur Verdoppelung eignet; seine Quinte muß um eine Stufe fallen, wenn sie in einer Außenstimme liegt; liegt sie aber in einer Mittelstimme, so kann man sie auch um eine Stufe steigen lassen, weßhalb auch sie sich zur Verdoppelung eignet. Am besten klingt dieser Akkord in seiner ersten Umkehrung, während seine zweite Umkehrung wegen der unten liegenden übermäßigen Quarte sehr schlecht klingt und wenig brauchbar ist. Auch seine Grundform wird wenig gebraucht. Die ältern Kirchenmusikcomponisten bedienten sich dahingegen seiner ersten Umkehrung mit Vorliebe.

Auflösungen des verminderten Dreiklanges der siebenten Stufe der Dur- und Molltonleiter.

123.





Die Auflösung dieses auch in C-moll leitereigenen Akkordes der 7. Stufe nach dem tonischen Molldreiklange ist dieselbe.

Der auf der zweiten Stufe der Parallel-Molltonleiter stehende verminderte Dreiklang ist mit dem auf der siebenten Stufe der Durtonleiter stehenden gleichlautend; doch hat derselbe eine andere, und zwar die gleiche Fortschreitung wie der Dreiklang der zweiten Stufe der Durtonart, weil er hier nicht Leitakkord ist, sondern wie jener als Sextakkord an die Stelle des Unterdominanten-Dreiklanges treten kann. Er schreitet demnach hier in den Dominanten- und über diesen erst in den tonischen Dreiklang fort, wie folgt:

A-moll.

124.



II V I   II V I   II I V I   II I V I   II I

Der verminderte Dreiklang klingt etwas mager und leer, so daß man glaubt, es fehle in demselben ein Ton, er schwebe mehr oder weniger in der Luft und habe keine rechte Basis. Dem ist in der That so, denn es fehlt ihm sein eigentlicher Grundton, „die Dominante der Tonart." Durch Hinzufügung derselben erhalten wir einen reell vierstimmigen Akkord, einen Septimenakkord (in C-dur und C-moll: G h d f), so genannt, weil der tiefste und höchste Ton dieses Akkordes das Intervall einer Septime bilden. Und weil er der wohlklingendste aller Septimenakkorde ist, darum wird er auch Hauptseptimenakkord oder auch schlechthin Dominantakkord genannt. (Ein solcher Akkord ist uns schon in dem 3., 4., 5. und 6. Oberton der Naturtonreihe gegeben. Siehe pag. 76). Wie alle Septimenakkorde, so ist auch er ein dissonirender Akkord, und fordert deßhalb eine Auflösung, und diese findet er am naturgemäßesten in dem tonischen Dreiklange. Während alle übrigen nicht zur Familie der Dominantenharmonien gehörigen Septimenakkorde wegen ihrer scharfen Dissonanz einer Vorbereitung bedürfen, welche darin besteht, daß ihre Septime schon in dem vorhergehenden Akkorde, und zwar in derselben Stimme, in welcher sie auftritt, als wesentlicher Ton enthalten sei, ist den Dominantenharmonien, weil sie weniger stark dissoniren, eine Vorbereitung nicht unbedingt vonnöthen; es genügt bei den meisten derselben schon,

wenn irgend ein Ton dieser Akkorde in dem vorausgehenden Akkorde schon enthalten ist.

Als leitereigener Akkord findet sich der Hauptseptimenakkord auf der 5. Stufe der Dur- und Molltonleiter. Weil er nicht nur den vollständigen Dominantendreiklang, sondern auch noch einen Ton des Unterdominantendreiklanges in sich schließt, so ist sein Bestreben, nach dem tonischen Dreiklange fortzuschreiten, dadurch schon hinreichend erklärt.

Jeder Septimenakkord hat eine Oktav-, Terz-, Quint- und Septimenlage, eine Grundform und drei Umkehrungen. Seine erste Umkehrung hat die Terz im Basse und heißt Quintsextakkord, weil seine Septime eine Quinte, und sein Grundton eine Sexte gegen den neuen Baßton ausmacht; seine zweite Umkehrung hat die Quinte im Basse, und heißt Terzquartakkord, weil seine Septime und sein Grundton eine Terz bezw. eine Quarte gegen den neuen Baßton ausmachen; seine dritte Umkehrung hat die Septime im Basse, und heißt Sekundakkord, weil der Grundton gegen die nunmehr im Basse liegende Septime eine Sekunde ausmacht. In der Generalbaßschrift wird seine Grundform mit 7, seine erste Umkehrung mit $^{6}_{5}$, seine zweite Umkehrung mit $^{4}_{3}$ und die dritte mit 2 bezeichnet.

Der Hauptseptimenakkord aus C-dur und C-moll:

125.


Die Terzlage ist hier unbrauchbar.



Anmerkung. Die Septimenlage ist bei der 3. Umkehrung unbrauchbar.

In einem leitereigenen Septimenakkorde werden in der Generalbaßschrift nur der Grundton und die Septime, d. i. die charakteristischen Töne des Akkordes, durch Ziffern dargestellt. Terz und Quinte werden nur dann durch Ziffer dargestellt, wenn sie chromatisch verändert erscheinen. Die Grundform erhält deßhalb nur die Ziffer 7 und die dritte Umkehrung nur die Ziffer 2, weil in ersterem Falle der *Grundton* und in letzterm die Septime durch eine *Note* dargestellt ist. Beim Spielen nach einer Generalbaßstimme lasse man nicht außer Acht, daß man bei den Ziffern $\substack{6\\5}$ den Grundton des Akkordes eine Terz tiefer, bei $\substack{4\\3}$ zwei Terzen, und bei 2 drei Terzen tiefer als die vorhandene Baßnote zu suchen hat.

Bei der *Auflösung* des Hauptseptimenakkordes nach dem tonischen Dreiklang hat jeder Ton desselben eine *bestimmte* Fortschreitung, und zwar folgende:

1. Steht der Septimenakkord in seiner Grundform, so schreitet sein Grundton auf- oder abwärts in die Tonika fort; steht er aber in einer Umkehrung, so bleibt sein Grundton auf derselben Stufe liegen (Beisp. 126,a).

2. Seine Terz (der Leitton der Tonleiter) steigt um eine halbe Tonstufe; jedoch gestattet man ihr in der Instrumentalmusik *ausnahmsweise*, *wenn sie in einer Mittelstimme liegt*, eine große Terz zu fallen, d. h. in die Quinte des tonischen Dreiklangs fortzuschreiten, um den Schlußakkord vollstimmig zu erhalten (Beisp. 126,b).

3. Seine Quinte ist frei, und kann um eine Stufe steigen oder fallen, jedoch sagt ihr die fallende Fortschreitung besser zu als die steigende, weil in letzterm Falle die unliebsame Verdoppelung der Terz im tonischen Dreiklange herbeigeführt würde (Beisp. 126,c). Steht der Sekundakkord in der Quintlage, so kann die Quinte auch springend um eine Quarte steigen (Beisp. 126,d).

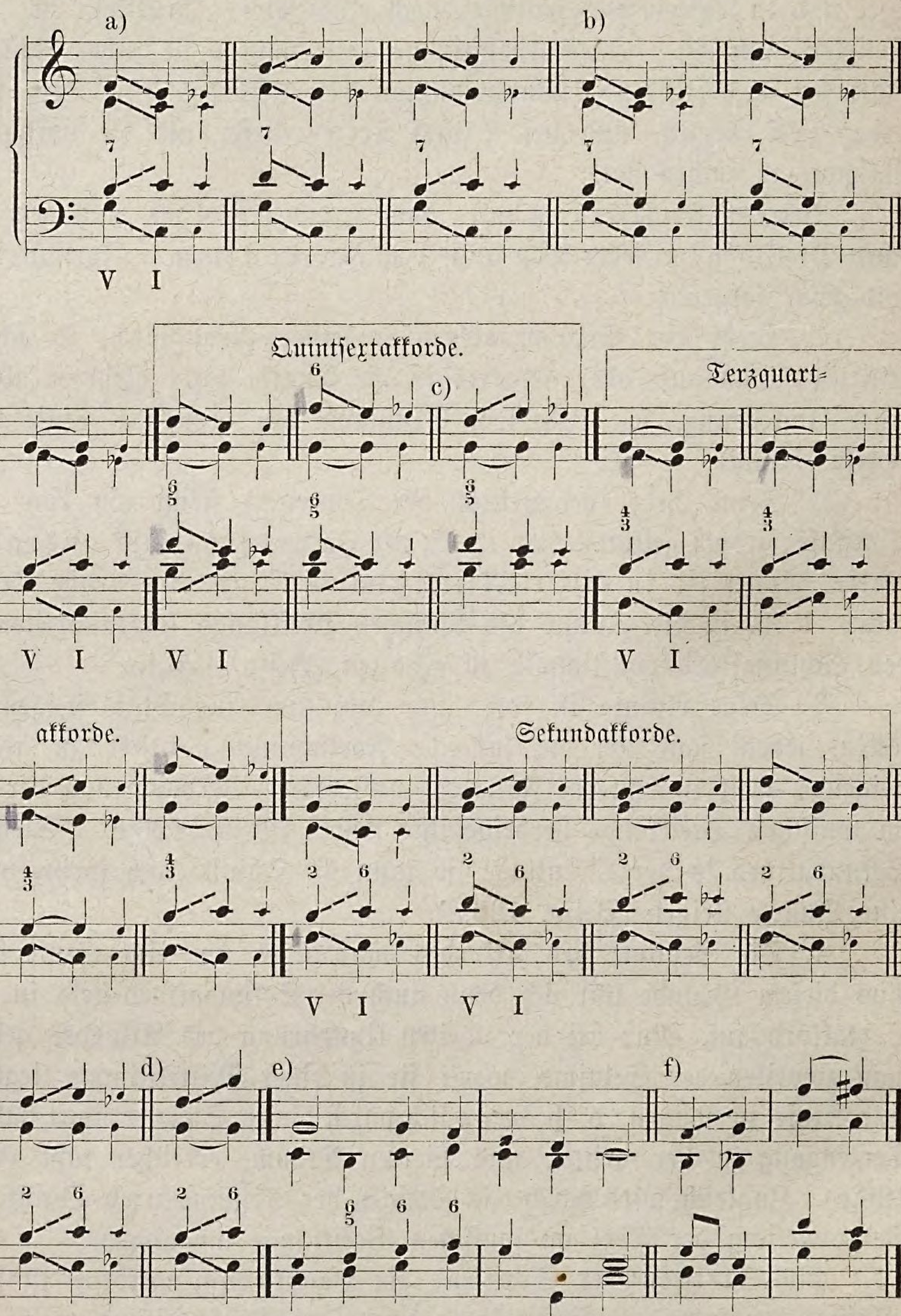
4. Die Septime des Akkordes muß stets um eine Stufe fallen. Aus diesem Grunde löst sich denn auch der Sekundakkord stets in einen Sextakkord auf. Nur bei der zweiten Umkehrung des Akkordes gestattet man zuweilen der Septime, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, um eine Stufe zu steigen, d. h. wenn sich durch dieses Steigen einen hübschen Terzengang in der dritten und vierten Stimme erreichen läßt (Beisp. 126,e). Zugleich wird durch das Steigen der Septime *und* Quinte eine Verdoppelung der Terz im tonischen Dreiklange umgangen.

Ein *Steigen* der *Septime* im Hauptseptimenakkorde ist ferner zulässig, wenn der Septimenakkord eine *Trugfortschreitung* macht, d. h. wenn er *nicht* mit dem tonischen, sondern mit andern leitereigenen

oder leiterfremden Dreiklängen oder Septimenakkorden verbunden wird (Beisp. 126,f). In diesem Falle verliert nicht nur der Leitton als solchen seinen Charakter, sondern es wird auch der Gang der Septime völlig frei. Diese Fortschreitungsart der Septime und Terz findet jedoch nur ausnahmsweise statt.

Auflösungen des Hauptseptimenakkordes aus C-dur und C-moll.

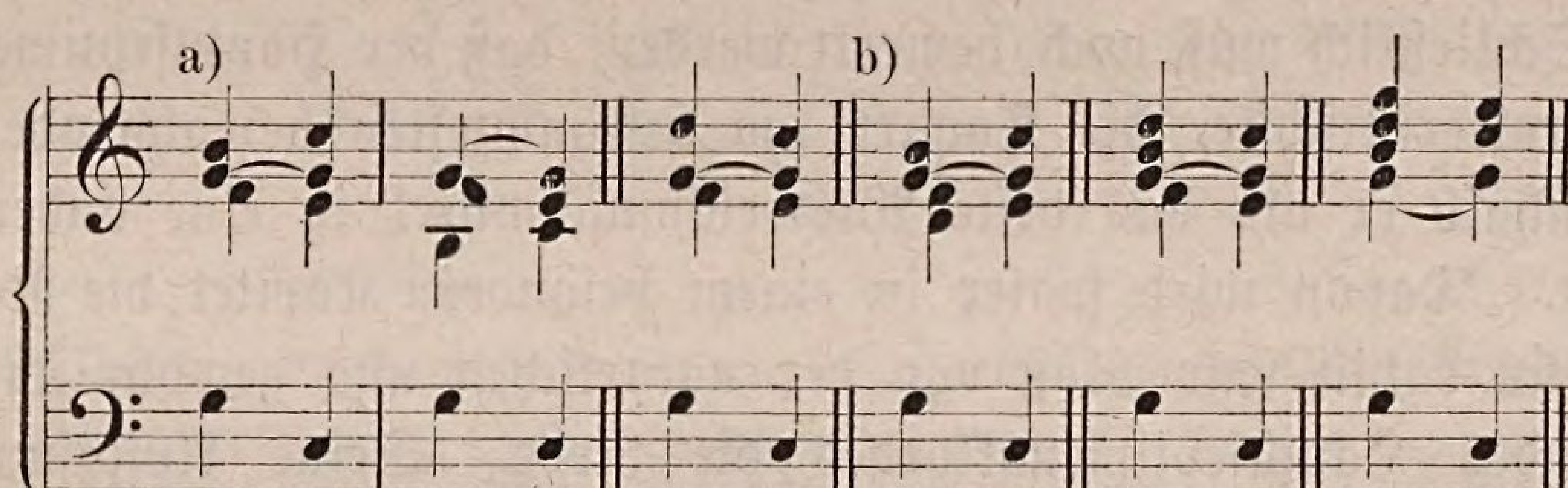
126.



Aufgabe. Der Schüler fertige dieses Beispiel in allen Tonarten an.

Wie man aus vorstehenden Beispielen ersieht, fehlt bei der regelrechten Auflösung der **Grundform** des Septimenakkordes im tonischen Dreiklange die Quinte, während die Tonika in dem Akkorde dreifach vorhanden ist. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, kann man, wie schon in Beispiel 126,b gezeigt, die Terz des Septimenakkordes, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, ausnahmsweise nach der Quinte des tonischen Dreiklanges **springend** fortschreiten lassen. Bei der Vokalmusik wird der Sänger diese unregelmäßige Fortschreitung sofort herausfühlen und merken. Es ist daher besser, die Vollständigkeit des tonischen Dreiklanges, wenn die Umstände es erlauben, in diesem Falle auf anderm Wege zu erzielen. Dies geschieht dadurch, daß man die Quinte oder Terz des Septimenakkordes ausläßt und statt ihrer den Grundton des Akkordes in irgend einer Stimme verdoppelt, und bei der Auflösung des Septimenakkordes diesen verdoppelten Ton auf derselben Stufe liegen läßt, während der im Basse liegende Grundton nach der Tonika fortschreitet (Beisp. 127,a), oder daß man mit Beibehaltung der Quinte des Septimenakkordes den Grundton verdoppelt, wodurch der Akkord fünfstimmig wird (Beisp. 127,b).

127.



Terz und Septime dürfen in dem Hauptseptimenakkord nicht **verdoppelt** werden, weil sie eine **bestimmte** Fortschreitung haben und weil durch ihre Verdoppelung Oktavenparallelen entstehen würden. Eine Verdoppelung können nur der Grundton und die Quinte vertragen, weil beide Töne eine zweifache Fortschreitung haben.

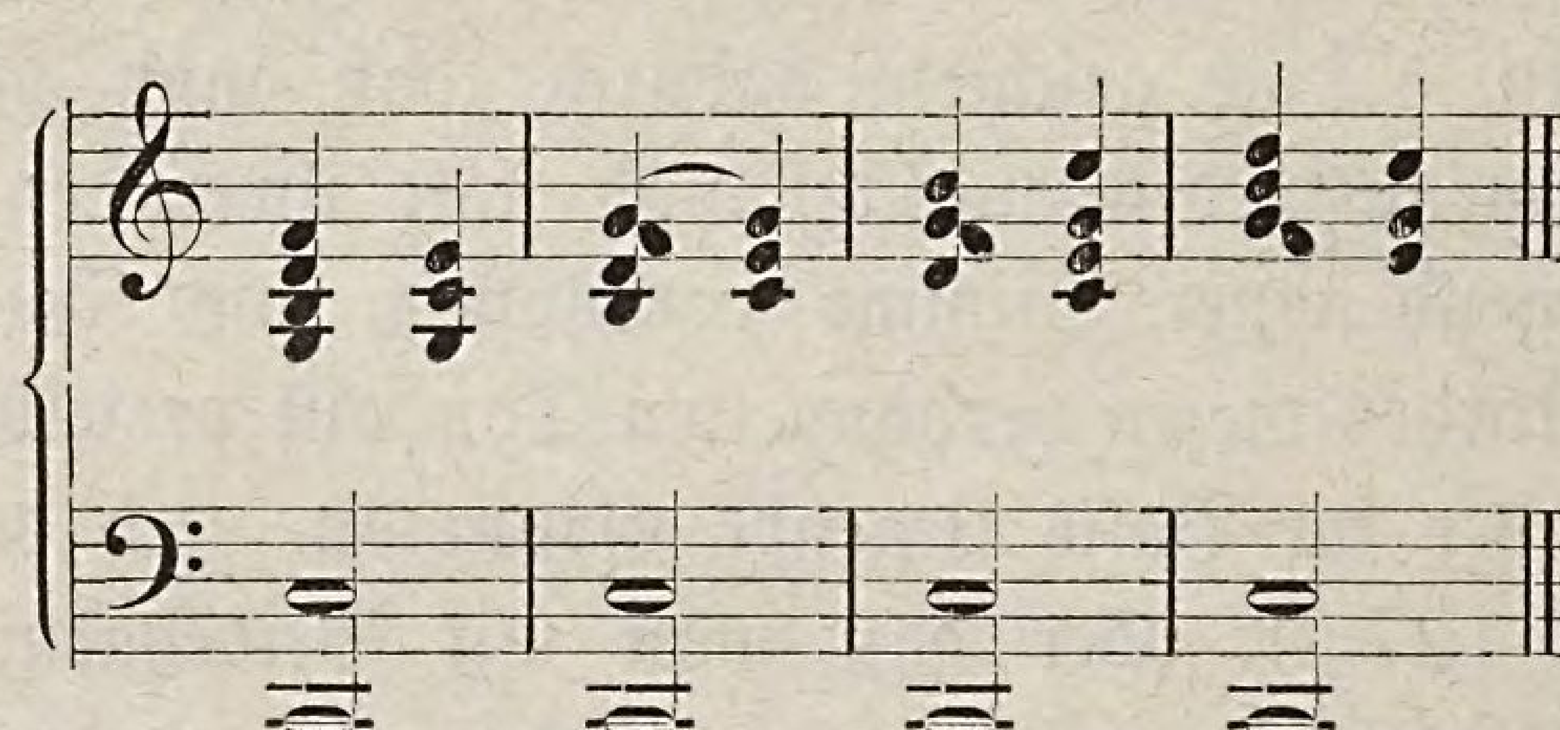
Ist man durch die Umstände gezwungen, einen Ton im Septimenakkorde **auszulassen**, so kann diese Auslassung nur die Terz oder Quinte treffen, weil Grundton und Septime den Akkord als Septimenakkord bestimmen. Es ist jedoch besser, die Quinte als die Terz wegzulassen, weil auch ein Septimenakkord **ohne** Terz leer klingt. Würde man den Grundton auslassen, so bliebe der verminderte Dreiklang (siehe Beisp. 123), und würde man die Septime auslassen, so bliebe der Dominantendreiklang übrig.

Welch' hohe Bedeutung der Hauptseptimenakkord zur Bildung von ausgedehnten Cadenzen in Bravourarien, Conzertstücken und als span=

nendes Ueberleitungsmittel in den Hauptsatz eines größern Tonstückes hat, so daß er oft den seitenlangen Inhalt desselben bildet, davon kann der Schüler beim Studium der Werke unserer größern Componisten sich überzeugen. Man nennt deßhalb den Hauptseptimenakkord auch schlechthin den Dominantakkord, d. i. den herrschenden Akkord.

Der Zug des Hauptseptimenakkordes nach der tonischen Harmonie ist so stark, und die Verwandtschaft dieser beiden Akkorde ist eine so innige, daß die Basis der tonischen Harmonie, die Tonika, mit dem Dominantakkorde im Basse gleichzeitig erklingen kann, wie folgt:

128.

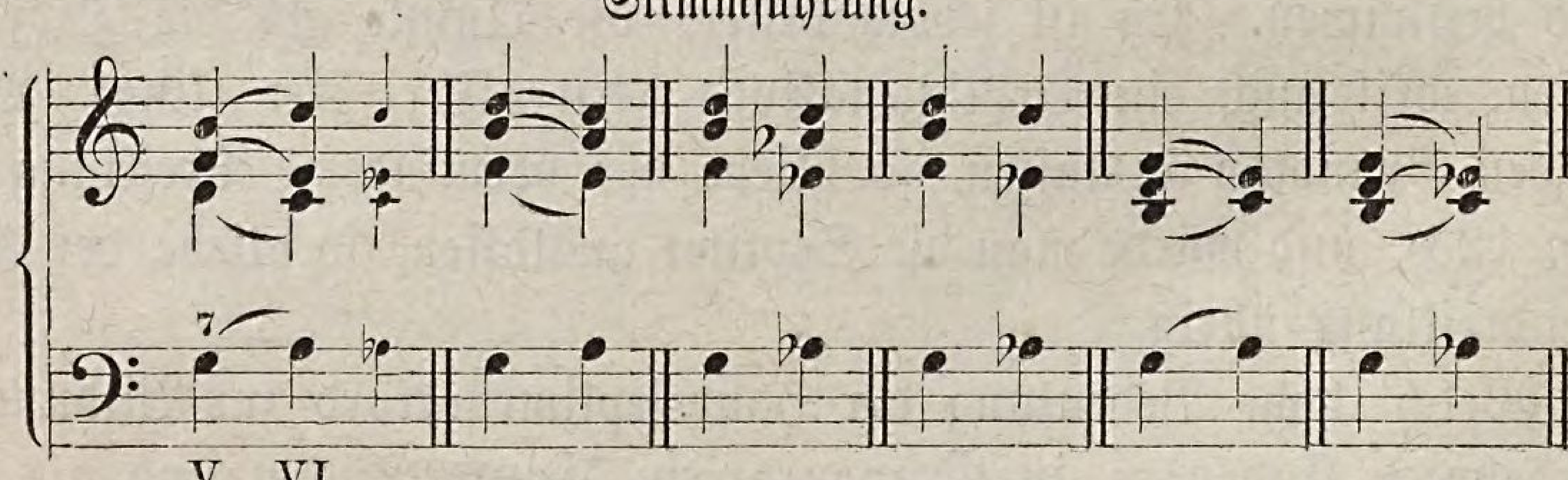


Schließlich muß noch bemerkt werden, daß der Hauptseptimenakkord der charakteristischste, die Tonart am bestimmtesten bezeichnende Akkord ist, weßhalb er als das beste Ausweichungsmittel in eine andere Tonart gilt. Davon wird später in einem besondern Kapitel die Rede sein.

Bis dahin war bloß von der natürlichen und gewöhnlichen Auflösung des Hauptseptimenakkordes die Rede. Seine Auflösung kann aber auch eine freie, trugschlüssige sein, so daß er nicht nach dem tonischen, sondern nach einem andern consonirenden Dreiklange fortschreitet. Die am häufigsten vorkommende Trugfortschreitung der Grundform des Hauptseptimenakkordes geht nach dem Dreiklange der sechsten Stufe der Dur- oder Molltonleiter. In diesem Falle steigt sein Grundton um eine Stufe, seine Terz kann um eine Stufe steigen oder fallen; seine Quinte und Septime fallen je um eine Stufe, wie folgt:

Schlechte Gut.
Stimmführung.

129.



Die Oktavlage des Akkordes kann hier nicht gebraucht werden; auch werden nur äußerst selten seine Umkehrungen zu Trugschlüssen gebraucht. Eine andere Trugfortschreitung des Hauptseptimenakkordes entsteht, wenn man seine Terz um einen halben Ton fallen (statt steigen) und die übrigen Töne regelmäßig fortschreiten läßt. Es entsteht dann eine Kette von Hauptseptimenakkorden, die uns durch den ganzen Quintenzirkel führt, wie folgt:

130.  u. s. w.

Aufgabe. Der Schüler setze diese Akkordkette fort, bis wieder C-dur erscheint.

Anderweitige Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes entstehen dadurch, daß man nicht alle Töne fortschreiten läßt, sondern einen oder zwei derselben zurückhält, wie folgt:

131. 

All diese Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes sind nicht als eigentliche Auflösungen, sondern nur als verzögerte, verschobene Auflösungen anzusehen, indem seine eigentliche Auflösung, der tonische Dreiklang, später nachfolgt.

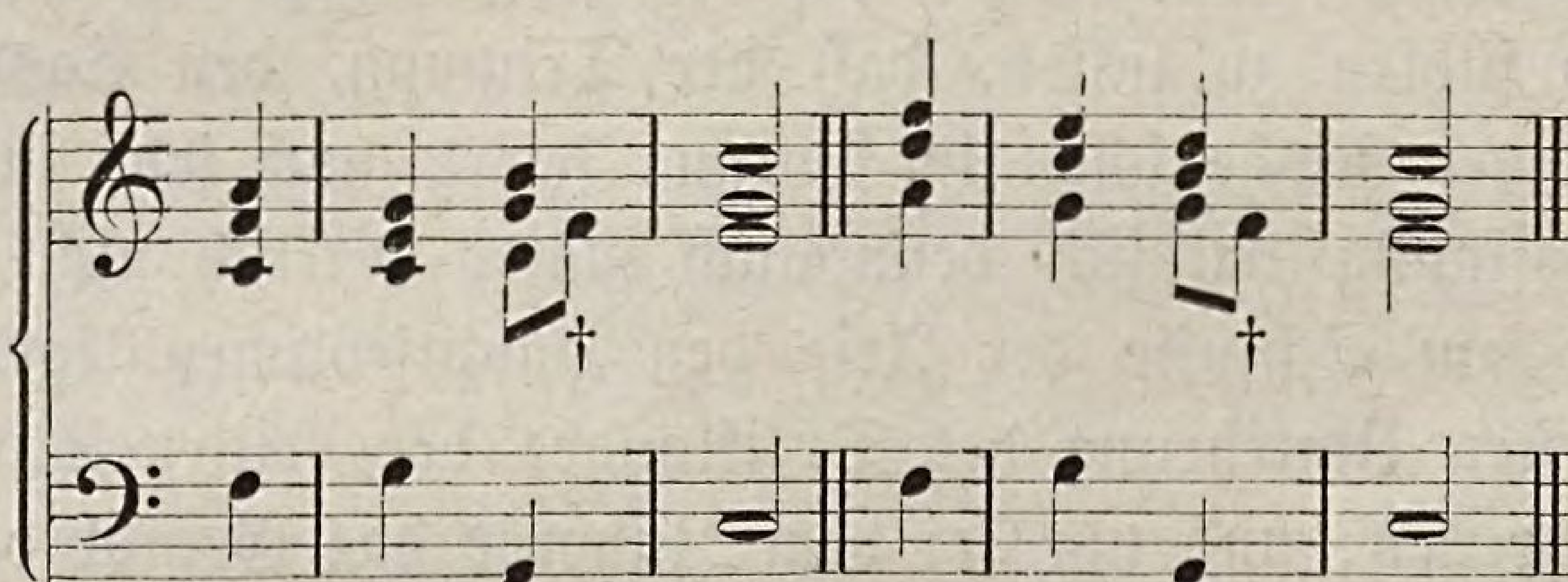
Die Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes haben, wenn sie zum Abschlusse eines Satzes oder Satzgliedes verwandt werden, das Eigenthümliche, daß sie in dem musikalischen Gefühle den Eindruck der Ungewißheit, der Unbestimmtheit, des in Frage Stehenden, erregen und zurücklassen. Wie treffend hat unter Andern C. M. v. Weber dies in seinem „Freischütz" in der Arie des Caspar benutzt! Um den Zuhörer merken und fühlen zu lassen, daß der Triumph, den Caspar ob dem Gelingen seiner Rache schon im Voraus feiert, noch sehr in Frage stehe — seine Hoffnung hat sich denn auch später wirklich nicht realisirt — läßt Weber am Schlusse der Arie den Hauptseptimenakkord mehrmals nach der ersten Umkehrung des Dreiklanges der dritten Stufe der Tonleiter fortschreiten; und um bei dem Zuhörer das Gefühl der Ungewißheit noch lebhafter zu erregen und fester einzuprägen, versah Weber diesen Terzsextakkord noch mit einer Fermate.

132.



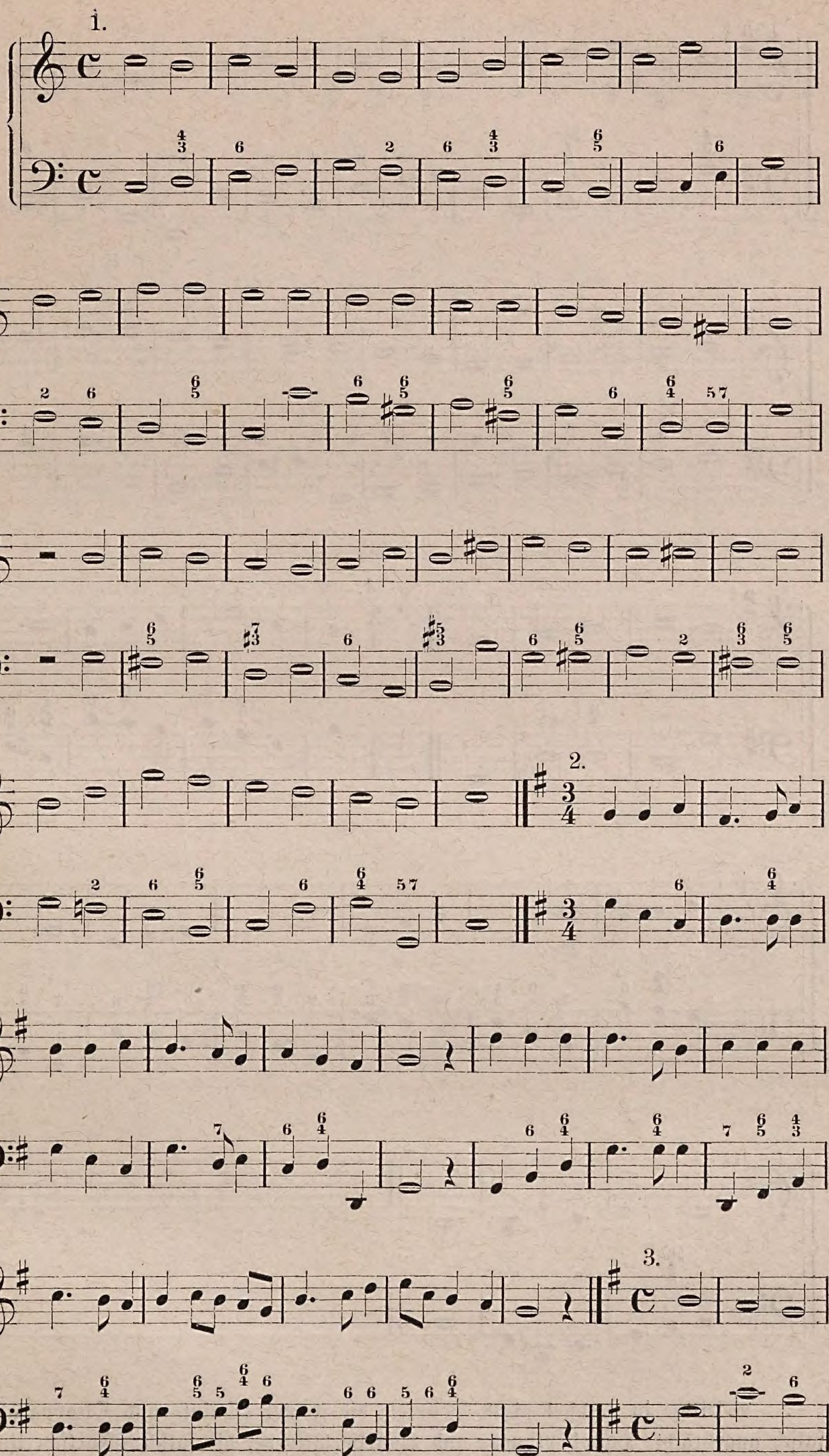
Bei der Begleitung gegebener Melodien kann der Hauptseptimenakkord nur bei solchen Tonfolgen angewandt werden, die seinen Fortschreitungen entsprechen und ihm die Möglichkeit bieten, sich auflösen zu können. Es kann demnach z. B. in C-dur der Hauptseptimenakkord bei den Tonfolgen f—g, h—d, g—f, g—e, f—d, h—a nicht angewandt werden — von den Trugfortschreitungen ist hier nicht die Rede — wohl aber bei den Tonfolgen f—e, h—c, d—c, d—e und g—g In den Schlüssen tritt der Hauptseptimenakkord meistens an die Stelle des Dominantendreiklanges, mit nachschlagender Septime, wie folgt:

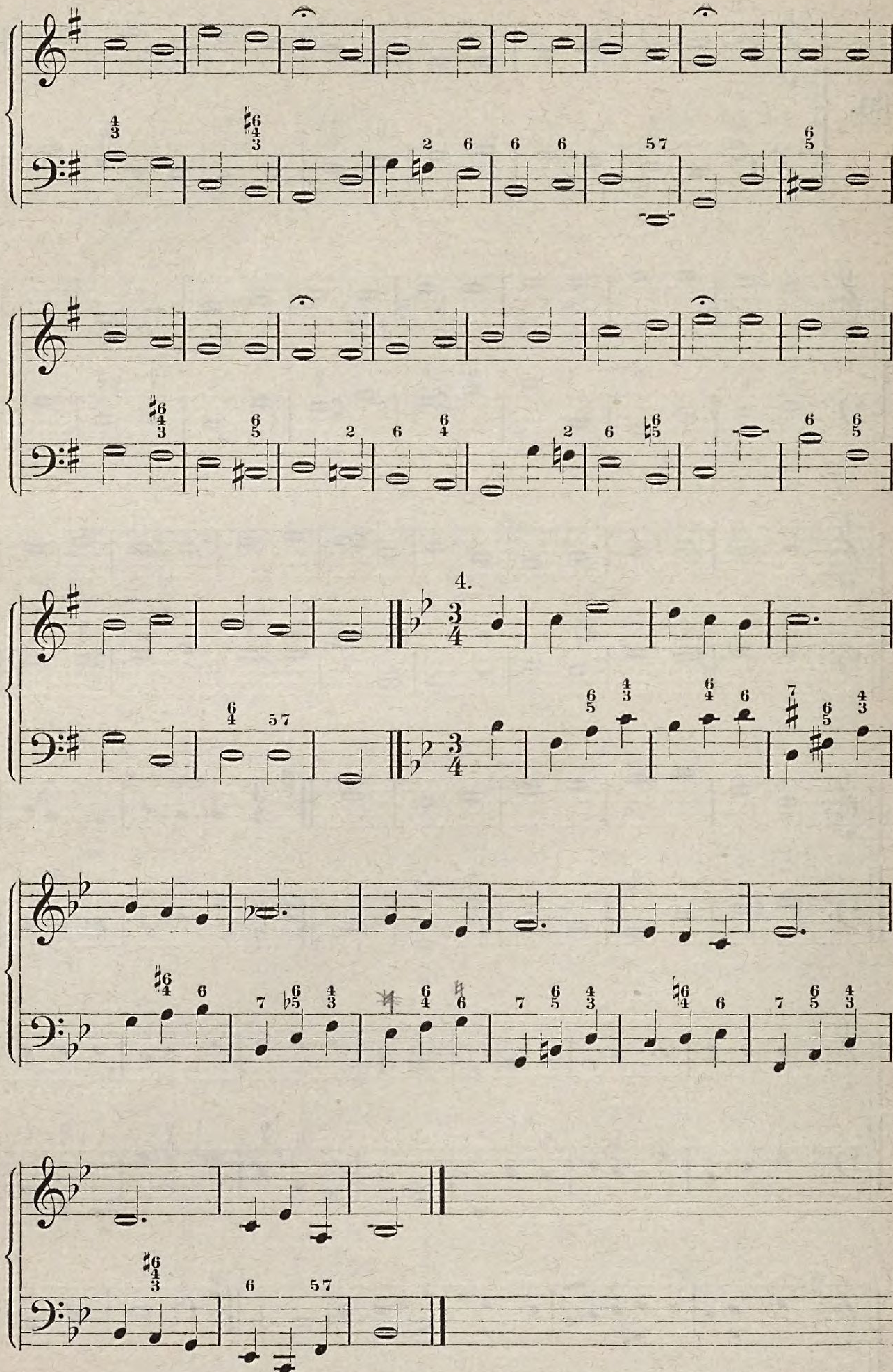
133.



Aufgabe. In nachstehenden Beispielen, in denen auch leiterfremde Hauptseptimenakkorde vorkommen, fülle der Schüler die Mittelstimmen aus.

134.



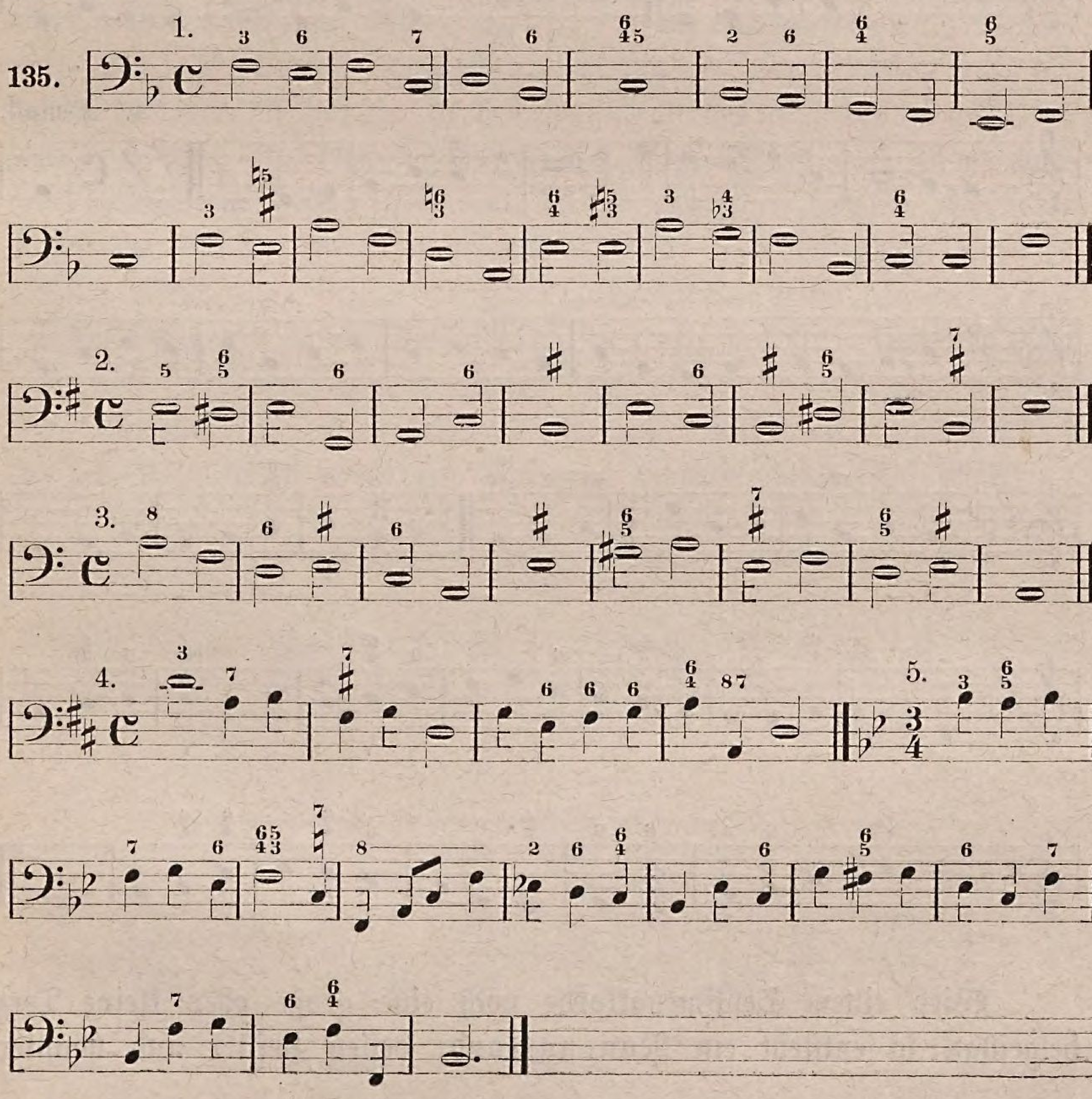


Beseitige in nachstehendem Beispiele die Fehler (Quint- und Oktavparallelen, falsch angebrachte Hauptseptimen- und Quartsextakkorde, die falschen Fortschreitungen der Septimenakkorde ꝛc.).



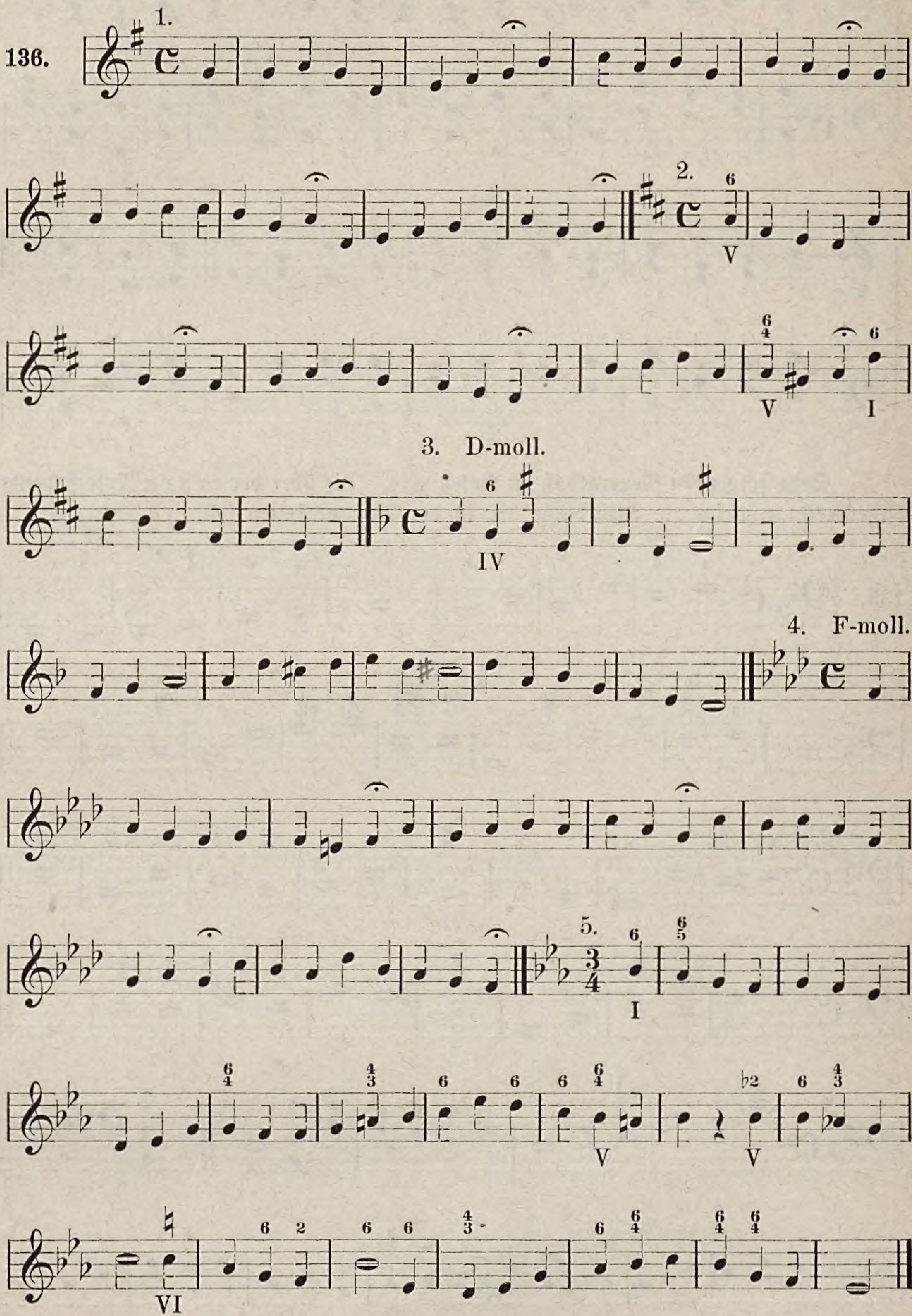
Setze folgenden Generalbaß in Noten aus. Die über der ersten Note stehende Ziffer zeigt zugleich die Akkordlage an, in der man beginnen soll.

135.



Harmonisire folgende Melodien und wende gelegentlich den Hauptseptimenakkord an.

136.



Wird einem Septimenakkorde noch eine große oder kleine Terz beigefügt, so entsteht ein *Nonenakkord*, dessen tiefster und höchster

Ton das Intervall einer None bilden. Von allen leitereigenen Nonenakkorden ist der auf Dominante der Dur- und Molltonarten errichtete große resp. kleine Nonenakkord der brauchbarste.

137. 

gr. kl. Nonenakkord.

Der Nonenakkord ist kein Stammakkord, und es sind deßhalb seine Umkehrungen nur in gewissen Stellungen brauchbar (seine vierte Umkehrung ist sogar gänzlich unbrauchbar). Wird er in einer Umkehrung gebraucht, so darf sein Grundton nicht dicht neben die None gelegt werden, weil sonst der Ton, in welchen die dissonirende None sich auflösen soll, schon mit der None in gleicher Stimmlage erklingen würde. Auch ist er nur in seiner Nonenlage am brauchbarsten. Aus diesen Gründen wird der Nonenakkord von vielen Theoretikern nicht als selbständiger Akkord anerkannt, und es wird seine None von denselben als Wechselnote oder als Vorhalt angesehen, die sich bei fortklingendem Hauptseptimenakkorde im Voraus in den Grundton des Akkordes auflöst. Ein frei, d. i. ohne Vorbereitung eintretender Nonenakkord muß jedoch nothwendigerweise als ein selbständiger Akkord angesehen werden. Bei seiner Auflösung in den tonischen Dreiklang fällt sein Grundton um eine Quinte, seine Terz steigt um eine halbe Stufe, seine Quinte steigt ebenfalls um eine ganze oder halbe Stufe, weil bei einer fallenden Fortschreitung derselben Quintparallelen mit der None entstehen würden; seine Septime und None fallen je um eine halbe oder ganze Stufe. In der Regel wird aber seine None im Voraus aufgelöst. Beisp.

Grundform.

138. 

Erste Umkehrung.



schlecht gut

Zweite Umkehrung.



Dritte Umkehrung.



Zu bemerken ist noch, daß der kleine Nonenakkord sich auch nach dem tonischen Durdreiklange auflösen kann. Wird der Nonenakkord im vierstimmigen Satze gebraucht, so wird seine Quinte weggelassen.

Auch mit dem Nonenakkorde kann man im Basse die Tonika zugleich erklingen lassen.

Weil der Nonenakkord stärker dissonirt als der Haupt-Septimenakkord, darum ist eine Vorbereitung seiner None (allenfalls auch noch seiner Septime) wünschenswerth.

Läßt man den Grundton des Dominant-Nonenakkordes weg, so bleibt von dem großen Nonenakkorde der sogenannte kleine Septimenakkord (h d f a), und von dem kleinen der aus lauter kleinen Terzen bestehende verminderte Septimenakkord (h d f as) übrig, welche beiden Akkorde von manchen Theoretikern nicht als selbständige Akkorde, sondern als unvollständige Nonenakkorde angesehen werden. Weil diese beiden Akkorde jedoch sehr häufig als selbständige Akkorde angewandt werden, darum ist diese Theorie unhaltbar.

Der kleine und der verminderte Septimenakkord der 7. Stufe der Dur-, bezw. der Molltonart bedürfen keiner Vorbereitung; jedoch ist für Ersteren wünschenswerth, daß ihm der Dominanten-Dreiklang vorausgehe. Der nachfolgende kleine Septimenakkord macht dann auf unser Gehör allerdings den Eindruck, als sei er ein großer Nonenakkord, weil aus dem vorhergehenden Akkorde in unserm Ohre noch die Dominante, d. i. der Grundton des Nonenakkordes, nachklingt, wie aus folgendem Beispiele ersichtlich ist.

139. 

Der kleine Septimenakkord der Durtonart (in C-dur: h d f a) klingt in seiner Septimenlage am besten, in welcher Lage er denn auch nur fast ausschließlich gebraucht wird. Seine dritte Umkehrung, in welcher seine Septime im Basse liegt, ist daher gänzlich unbrauchbar. Seine Verwendung in der Begleitung gegebener Melodie ist demnach eine sehr beschränkte, und kann derselbe nur bei dem fallenden Tonschritte 6—5 gebraucht werden.

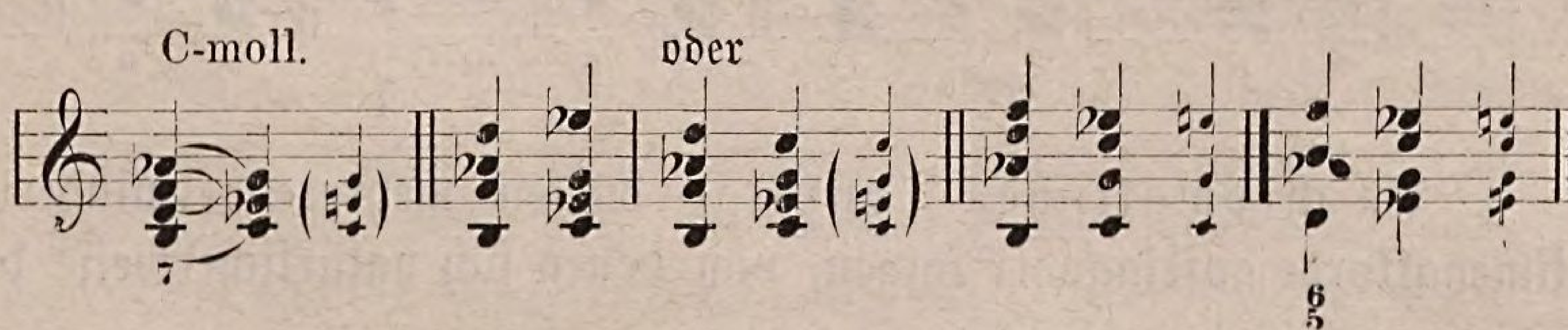
Bei der Auflösung dieses Akkordes in den tonischen Dreiklang steigen Grundton und Terz, wohingegen Quinte und Septime um eine Stufe fallen. Beispiel:

140. 

Seine Septime kann sich auch im Voraus auflösen, wodurch der Hauptseptimenakkord entsteht, wie folgt:

141. 

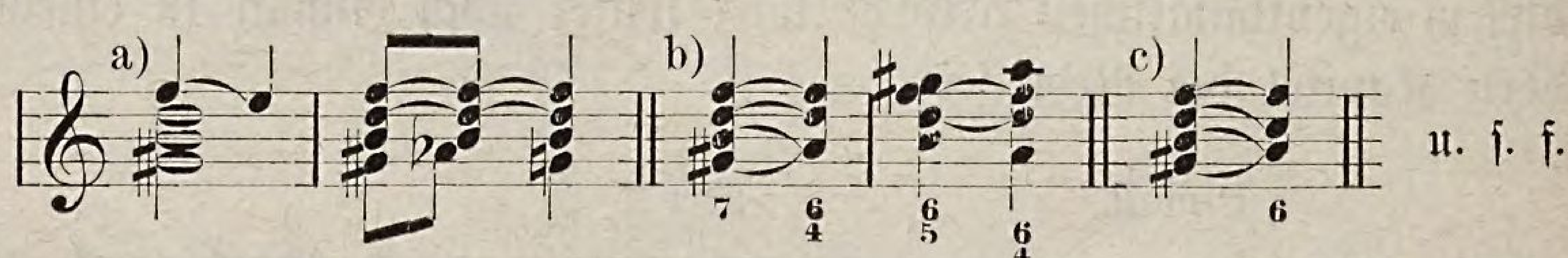
Bei der Auflösung des auf der 7. Stufe der Molltonleiter stehenden verminderten Septimenakkordes steigen ebenfalls Grundton und Terz um eine Stufe, und Quinte und Septime fallen um eine Stufe. Ausnahmsweise kann man die Terz auch fallen lassen, wenn Terz und Septime nicht in den Außenstimmen liegen. Auch in diesem Akkorde kann sich die Septime im Voraus auflösen, wodurch wieder der Hauptseptimen-Akkord entsteht. Dieser Akkord ist in allen Lagen und Umkehrungen gleich brauchbar, und hat er noch das Eigenthümliche, daß er sich auch nach dem tonischen Durdreiklange auflösen kann. Von diesem eigenthümlichen Akkorde wird später noch einmal in einem besondern Kapitel die Rede sein.

142. 



Aufgabe. Der Schüler fertige die Auflösungen des leitereigenen kleinen und verminderten Septimenakkordes in allen Tonarten an.

Die dritte Umkehrung dieses Akkordes ist die am wenigsten brauchbarste, weil in ihr der Akkord sich in einem Quartsextakkord auflöst. Der verminderte Septimenakkord hat ebenfalls seine Trugauflösungen, welche durch Liegenbleiben einzelner seiner Bestandtheile entstehen. Läßt man nämlich nur einen seiner Töne, einerlei welchen, um einen halben Ton fallen, so entsteht jedesmal ein anderer Hauptseptimenakkord, von dessen natürlicher Fortschreitung die Schreibart des verminderten Septimenakkordes abhängt (Beisp. 143). (Das Nähere hierüber siehe § 18.) Läßt man die beiden obern Töne eines verminderten Septimenakkordes liegen, und den Grundton um einen halben Ton steigen und die Terz um einen ganzen Ton fallen, so erhält man in der Auflösung einen Quartsextakkord (Beisp. 143,b). Läßt man nur die Septime liegen, und außer den vorhergenannten Tönen auch noch die Quinte um einen ganzen Ton fallen, so erhält man in der Auflösung einen Sextakkord (Beisp. 143,c). Die meisten dieser Erscheinungen finden ihre Erklärung in der enharmonischen Mehrdeutigkeit oder der chromatischen Veränderung einzelner Akkordtöne (§ 17 u. 18).

143. 

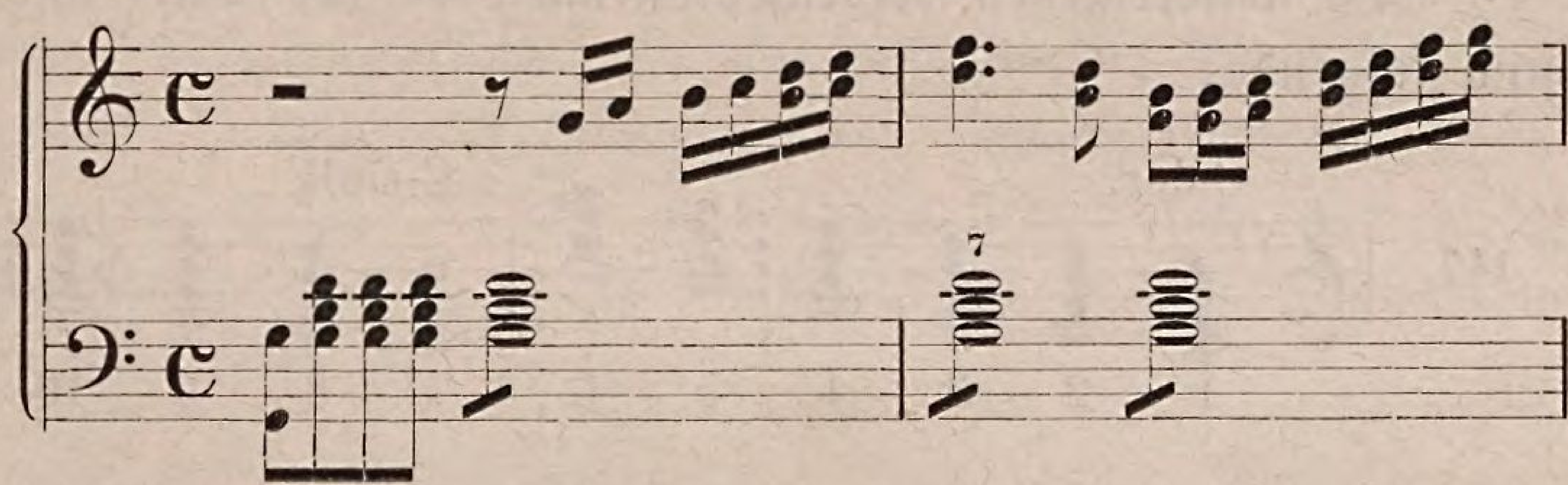
In chromatischer Tonfolge dürfen mehrere verminderte Septimenakkorde aufeinander folgen, von denen sich natürlicherweise der letzte

auflösen muß. Eine derartige Folge verminderter Septimenakkorde kann eigentlich nur als vier in kleinen Terzen nebeneinander herlaufende chromatische Tonleitern erklärt werden.

144. 

Wird dem Dominant-Nonenakkorde noch eine Terz beigefügt, so entsteht der (von neuern Componisten mit Vorliebe angewandte) sogenannte Undezimenakkord, der nur in seiner Grundform und in seiner Undezimenlage brauchbar ist, und in welchem sich die None und die Undezime im Voraus auflösen müssen, weßhalb man diesen Zusammenklang nicht als selbständigen Akkord, sondern seine None und Undezime als Wechselnoten ansehen muß.

Der frei anschlagende Nonen- und Undezimenakkord ist von guter Wirkung, wenn er sich aus dem Hauptseptimenakkorde entwickelt, wie in folgendem Beispiele:

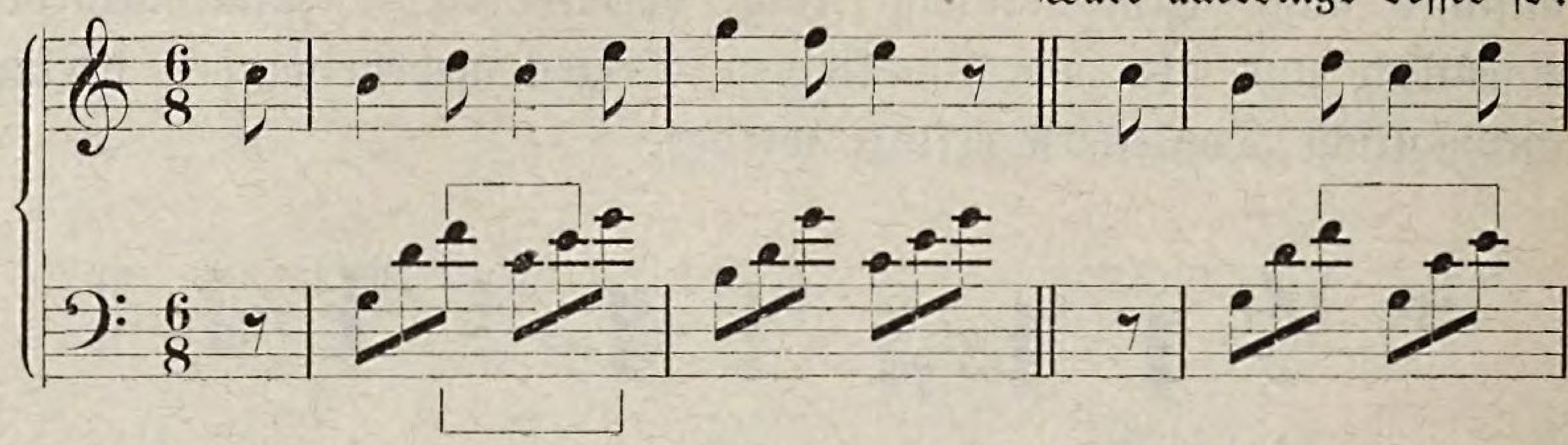
145. 

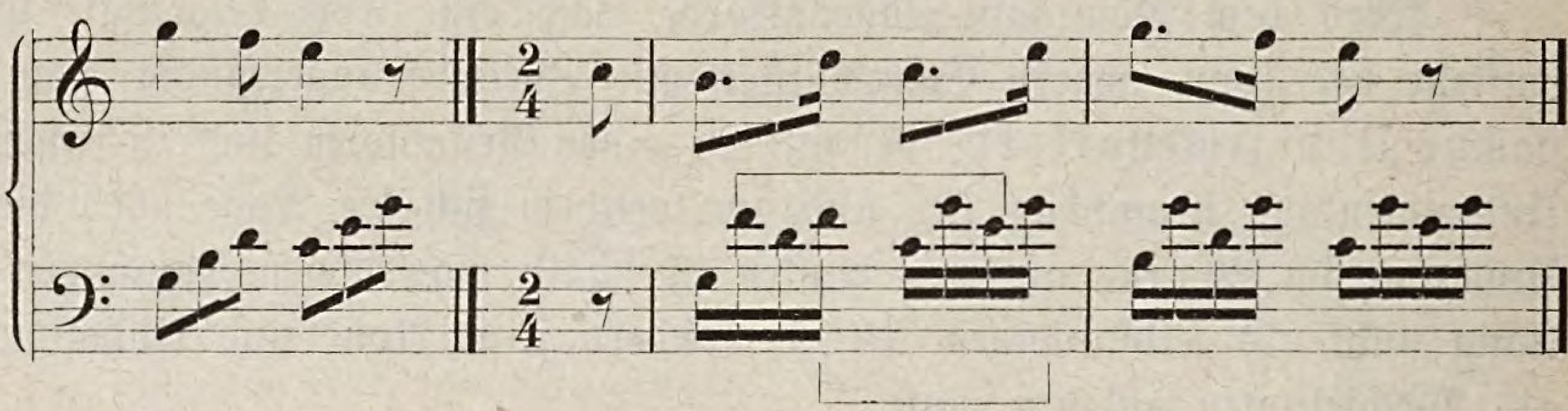


Schließlich muß noch bemerkt werden, daß man es bei der Begleitung der Melodien in gebrochenen Akkorden mit der regelrechten Auflösung der Septime nicht so ganz genau nimmt, weil bei gebrochenen Akkorden die Töne schnell verklingen und dadurch unser Ohr getäuscht wird. Es genügt deßhalb schon, wenn der Auflöseton in dem folgenden Akkorde überhaupt erscheint, wenn auch nicht gerade an derselben Stelle, wo die Septime lag, weil man die Richtung und Form der einmal angenommenen Begleitungsfigur nicht jeden Augenblick ändern darf.

Wäre allerdings besser so:

146.

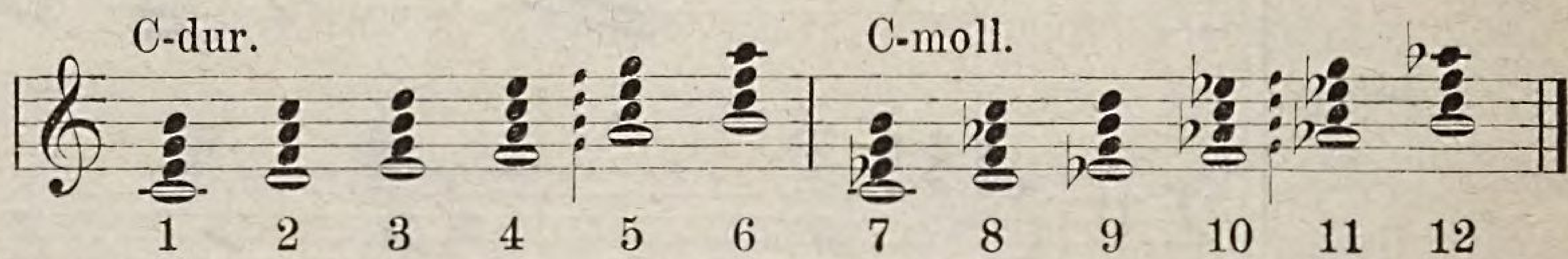




§ 14. Die Nebenseptimenakkorde.

Die leitereigenen Nebenseptimenakkorde der Dur- und Molltonart sind folgende:

147.



Diese Septimenakkorde unterscheiden sich unter einander durch die ihnen zu Grunde liegenden Dreiklänge und durch ihre verschiedenen Septimen. Von den sich vollständig gleichen auf der Dominante der Dur- und Molltonart stehenden beiden Hauptseptimenakkorden, die einen Durdreiklang zur Grundlage und eine kleine Septime haben, sowie auch von den Septimenakkorden No. 6 und 12 war im vorigen Kapitel die Rede.

Die Septimenakkorde No. 1, 4 und 11 haben einen Durdreiklang zur Grundlage und eine große Septime. Man nennt sie deßhalb große Septimenakkorde.

Die Akkorde No. 2, 3, 5 und 10 haben einen Molldreiklang zur Grundlage und eine kleine Septime. Man nennt sie Mollseptimenakkorde.

Die Akkorde No. 6 und 8 haben einen verminderten Dreiklang zur Grundlage und eine kleine Septime. Man nennt sie kleine Septimenakkorde.

Der Akkord No. 12 besteht aus lauter kleinen Terzen, hat einen verminderten Dreiklang zur Grundlage und eine verminderte Septime. Er heißt verminderter Septimenakkord.

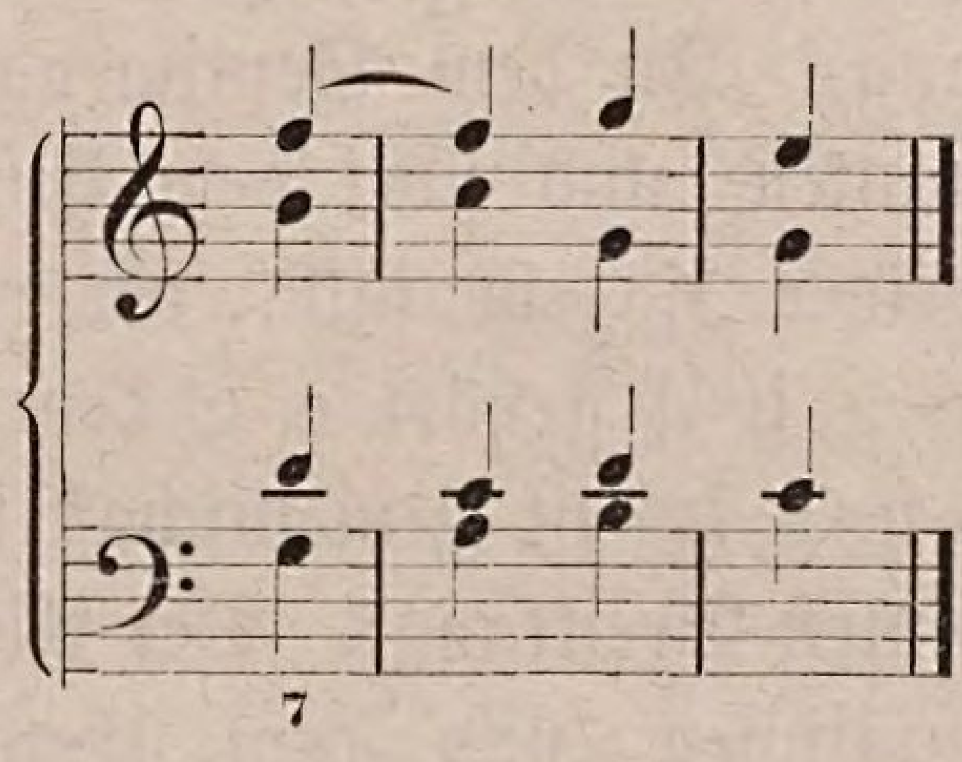
Der Akkord No. 7 hat einen Molldreiklang zur Grundlage und eine große Septime; und der Akkord No. 9 hat einen übermäßigen Dreiklang zur Grundlage und eine große Septime. Diese beiden Akkorde sind die unbrauchbarsten unter allen Septimenakkorden, und haben deßhalb auch keine besondere Namen.

Es gibt demnach sieben Arten von Septimenakkorden.

Charakteristisch für jede Dur- und Molltonart sind diejenigen Septimenakkorde, die nicht diatonisch mehrdeutig sind. (Siehe § 18.) Es sind dies 1) der Hauptseptimenakkord, und 2) speziell für die Molltonart der verminderte Septimenakkord und die beiden wenig brauchbaren Septimenakkorde der ersten und dritten Stufe.

Zur vollständigen Auflösung eines Septimenakkordes ist eine entschiedene Fortschreitung dreier oder aller Stimmen nothwendig. Bei dem Fortschreiten von nur einer Stimme entsteht ein neuer Septimenakkord. Bei dem Fortschreiten von zwei oder drei Stimmen entsteht entweder ein neuer Septimenakkord oder ein consonirender Dreiklang, der aber nicht als die eigentliche Auflösung desselben angesehen werden kann, welche erst in dem nächsten Akkorde oder noch später erfolgt. So erfolgt z. B. in nachstehender Akkordfolge die Auflösung des Hauptseptimenakkordes erst im vierten Akkorde:

148.



Wenn auch im Allgemeinen die Nebenseptimenakkorde der Durtonart die Fortschreitungsweise des Hauptseptimenakkordes annehmen können, d. h. daß sie sich in den leitereigenen Dreiklang der Oberquarte ihres Grundtones auflösen, so läßt sich die Fortschreitungsweise der Nebenseptimenakkorde der Dur- und Molltonart dennoch keineswegs generalisiren, weil ihre Auflösung sich nach ihrer Zusammensetzung und ihrer diatonischen oder enharmonischen Mehrdeutigkeit, sowie nach der Deutung ihrer einzelnen Bestandtheile richtet.

Weil jeder Septimenakkord mindestens ein dissonirendes Intervall enthält, darum kann ein Septimenakkord nicht als eine Klangeinheit, sondern muß als eine Klangzweiheit, d. h. als zwei ineinander geschobene Dreiklänge angesehen werden. Alle Septimenakkorde sind demnach zusammengesetzte Akkorde.

Weil die drei Hauptdreiklänge der Dur- und Molltonart die harmonische Quintessenz der Tonart enthalten, und weil sie eine sich gegenseitig ergänzende Trias bilden, darum kömmt man über die verschiedenartigen Fortschreitungen der Nebenseptimenakkorde am leichtesten ins Klare, wenn man sich jeden Nebenseptimenakkord als aus zweien der Hauptdreiklänge der betreffenden Tonart zusammengesetzt denkt. Der dritte Hauptdreiklang bildet dann die Ergänzung der Trias oder die Auflösung des Septimenakkordes. (Eine Ausnahme von dieser Auflösung machen nur die beiden am stärksten dissonirenden Septimenakkorde der 1. und 3. Stufe der Molltonleiter, von welchen weiter unten noch die Rede sein wird.)

Die Art dieser Zusammensetzung kann nun eine dreifach verschiedene sein; d. h. in einem Septimenakkorde können 1) drei Töne als zu dem einen, und ein Ton als zu dem andern Dreiklange gehörig gedeutet werden, oder es können 2) zwei Töne dem einen und zwei dem andern dieser Dreiklänge, oder es können 3) ein oder zwei Töne des Septimenakkordes zweien Hauptdreiklängen zugleich angehören. So gehören z. B. in dem Hauptseptimenakkorde g h d f drei Töne dem Ober- und ein Ton dem Unterdominanten-Dreiklange an; (die Ergänzung beider ist der tonische Dreiklang). In dem Septimenakkorde h d f a gehören zwei Töne dem Dominanten- und zwei dem Unterdominanten-Dreiklang an; (die Ergänzung beider ist ebenfalls der tonische Dreiklang). In dem Septimenakkorde e g h d gehört e g dem tonischen und g h dem Dominanten-Dreiklang an; (g ist gemeinschaftlich, und die Ergänzung bildet der Unterdominanten-Dreiklang). Der Akkord f a c e ist zusammengesetzt aus dem tonischen und dem Unterdominanten-Dreiklang; (c ist gemeinschaftlich, und die Ergänzung bildet der Dominanten-Dreiklang) u. s. w.

Diese Fortschreitung der Septimenakkorde ist nicht allein die entschiedenste, sondern auch die naturgemäßeste; die entschiedenste, weil der nachfolgende neue Akkord wirklich etwas Neues bietet; die naturgemäßeste, weil der neue Akkord, wenn nicht durch beide zugleich, (4 und 5 nach 1) so doch durch den Einen von Beiden vermittelt erscheint (5 über 1 nach 4, oder 4 über 1 nach 5). Es soll aber damit nicht gesagt sein, daß das die beste oder die einzige Auflösung in jedem

Falle sei; denn es darf hierbei nicht außer Acht gelassen werden, daß nicht allein die einzelnen Bestandtheile eines Septimenakkordes, sondern auch der Akkord selbst diatonisch mehrdeutig sein kann. So ist z. B. der Akkord d f a c in C-dur auf der zweiten, in F-dur auf der sechsten, in B-dur auf der dritten und in A-moll auf der vierten Stufe leitereigen, und löst sich in einer jeden dieser vier Tonarten anders auf. — Jetzt erklärt sich auch, warum der leitereigene verminderte Dreiklang der 7. Stufe der Durtonleiter sich in seiner diatonischen Mehrdeutigkeit als Dreiklang der 2. Stufe der Parallelmolltonleiter anders auflöst, als in der Durtonart, denn auch er bildet keine Klangeinheit, sondern eine Klangzweiheit, und muß deßhalb als ein zusammengesetzter Akkord angesehen werden. Als leitereigener Akkord der Durtonart ist er zusammengesetzt aus zwei Tönen des Dominanten- und einem Ton des Unterdominanten-Dreiklanges, welche Akkorde ihr Complement in dem tonischen Dreiklange finden. Als leitereigener Akkord der zweiten Stufe der Parallel-Molltonart ist derselbe Akkord aber zusammengesetzt aus zwei Tönen des Unterdominanten-Dreiklanges (d f) und einem Tone des Oberdominanten-Dreiklanges (h), welche beiden Akkorde ihre Ergänzung wieder im tonischen Dreiklange (a c e) finden.

Endlich muß noch bemerkt werden, daß der in einem Septimenakkorde mit nur einem Ton vertretene Dreiklang zuerst noch vollständig auftreten kann, ehe der dritte Hauptdreiklang (als Auflösung) erscheint, wodurch die eigentliche Auflösung des Septimenakkordes etwas verschoben wird. Es geschieht dies namentlich sehr oft bei dem am meisten gebrauchten Nebenseptimenakkorde der 2. Stufe der Dur- und Molltonart. Gemäß seiner Zusammensetzung (aus drei Tönen des Unterdominanten- und einem Tone des Oberdominanten-Dreiklanges) sollte dieser Akkord in den tonischen Dreiklang direkt fortschreiten — und das kann er auch, wie folgt:

149.


Häufiger aber schreitet er zunächst in den in ihm schwächer vertretenen Dominanten-Dreiklang fort, dem dann die tonische Harmonie nachfolgt. Beisp.:

150.


Diese Fortschreitungsweise ist ihm jedoch nur in seiner Grundform und in seiner ersten Umkehrung eigen, weil er in letztgenannter Form in der Hauptcadenz an die Stelle des Unterdominanten-Dreiklanges tritt (siehe pag. 93). In seiner zweiten und dritten Umkehrung erscheint dagegen seine Auflösung in den tonischen Dreiklang natürlicher und ungezwungener. Bei seiner Fortschreitung in den Dominanten-Dreiklang nehmen seine Töne die Fortschreitungsweise der Töne des Hauptseptimenakkordes an, d. h. sein Grundton fällt in der Grundform um eine Quinte (bleibt aber bei seiner ersten Umkehrung auf derselben Stufe liegen), seine Terz steigt und seine Quinte und Septime fallen um eine Stufe. Seine Septime muß als Dissonanz vorbereitet werden.

Aufgabe. Der Schüler lerne nachstehende Cadenzen auswendig und transponire sie nach allen Tonarten.

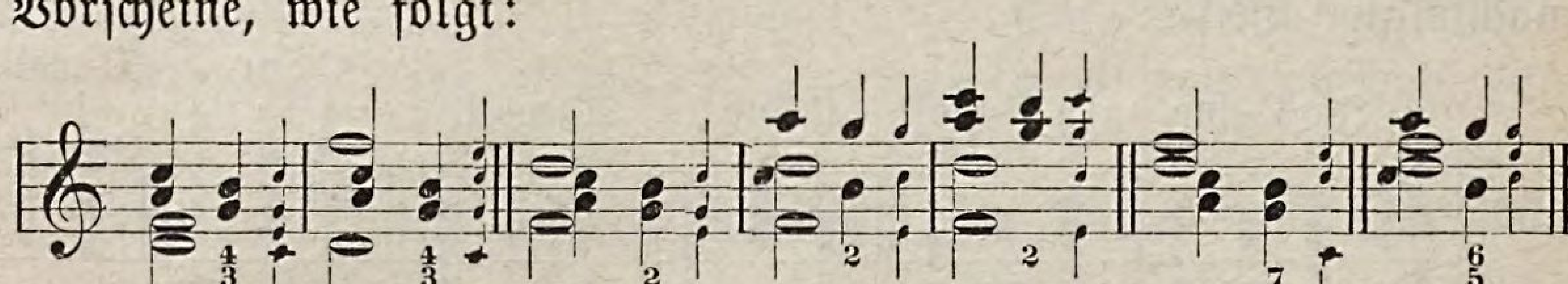
151.



Anmerkung. Der Dreiklang der 6. Stufe kann in diesen Cadenzen auch wegbleiben. In diesem Falle muß jedoch der erste (tonische) Dreiklang auf den leichten, und der Septimenakkord auf den schweren Takttheil kommen. Der Schüler spiele diese Cadenzen auch in dieser Weise.

Bei der Fortschreitung des Septimenakkordes der 2. Stufe nach dem Dominanten-Dreiklange können auch die Terz und der Grundton auf derselben Stufe liegen bleiben; auf diese Weise kömmt dann bei der Auflösung der Hauptseptimenakkord statt des Dominanten-Dreiklanges zum Vorscheine, wie folgt:

152.

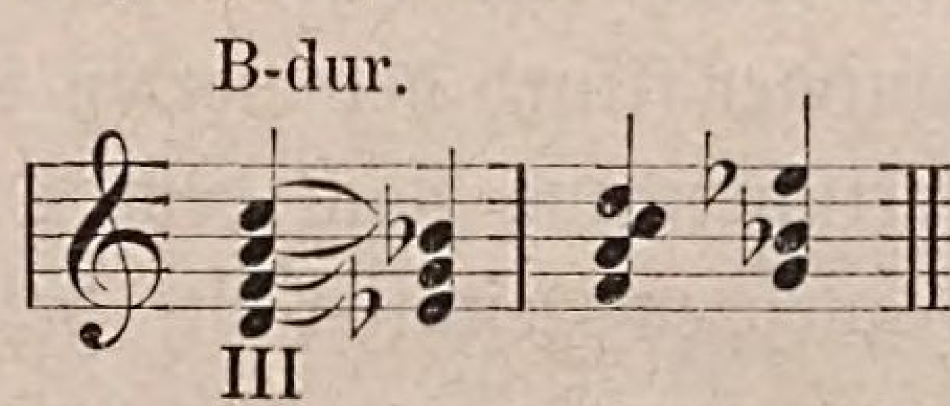


In seiner diatonischen Mehrdeutigkeit löst der Septimenakkord der 2. Stufe (in C-dur: d f a c, in C-moll: d f as c) sich jedoch ganz anders auf. Der Akkord d f a c ist nämlich auch in A-moll auf der 4. und in B-dur auf der 3. Stufe leitereigen. In A-moll löst er sich in den E-dur-Akkord und in B-dur in den Es-dur-Akkord auf; denn in A-moll muß man sich ihn zusammengesetzt denken aus zwei Tönen (d f) des Unterdominanten- und aus zwei Tönen (a c) des tonischen Dreiklanges, welche als Ergänzung den Dominanten-Dreiklang (e gis h) verlangen. In seiner Grundform ist er in diesem Falle in seiner Septimenlage nur dann zu gebrauchen, wenn man seine Terz zur Vermeidung reiner Quintparallelen ausläßt, denn die Terz, Quinte und Septime fallen und der Grundton steigt um eine Stufe, oder es bleibt der Grundton liegen, wie folgt:

153. 

Seine erste Umkehrung ist hier wegen der sich einstellenden Quintparallelen ganz unbrauchbar.

In B-dur ist der Akkord d f a c zusammengesetzt aus zwei Tönen (d f) des tonischen und zwei Tönen (a c) des Dominanten-Dreiklanges, findet hier also sein Complement in dem Unterdominanten-Dreiklange es g be. Hier steigen sein Grundton und seine Terz um eine Stufe, und seine Quinte und Septime fallen um eine Stufe:

154. 

Diese Auflösung des Akkordes d f a c (als leitereigener Akkord der 3. Stufe in Be-dur) erscheint unserm Ohre jedoch etwas unnatürlich und gewaltsam.

Ueberhaupt erscheint diejenige Auflösung des Septimenakkordes der 3. und 6. Stufe der Durtonleiter als die beste und natürlichste, wenn der Akkord nach dem Dreiklange seiner Oberquarte fortschreitet. Beispiel.

155. 

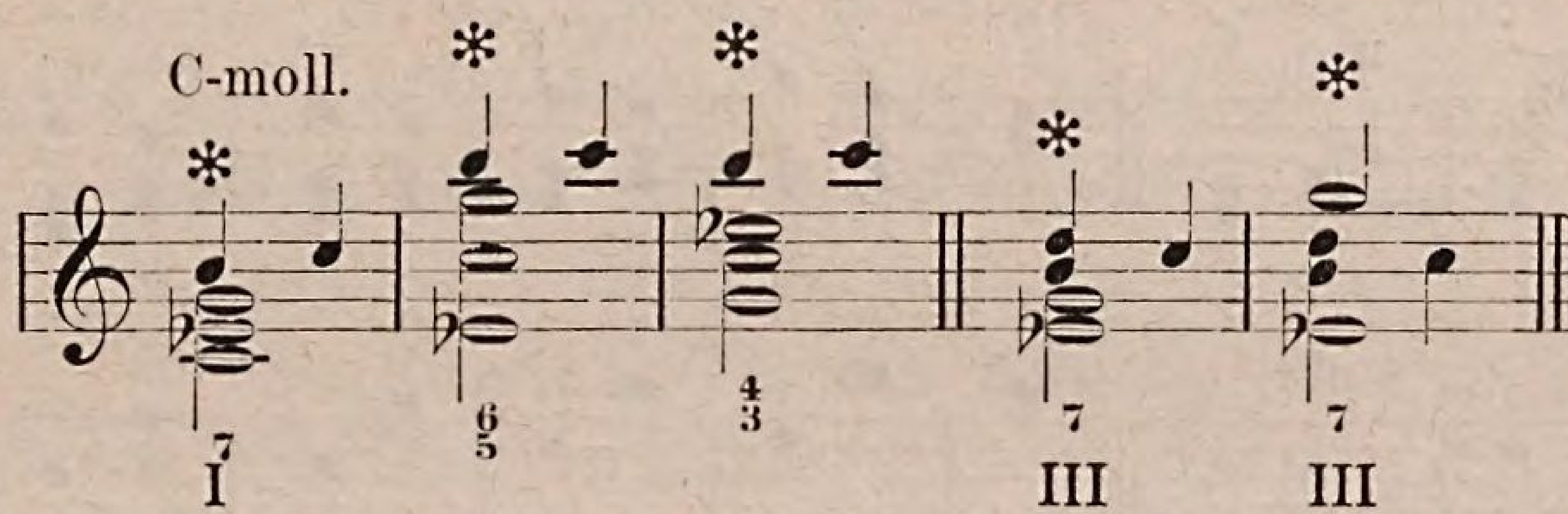
Von dem **kleinen** Septimenakkorde der 7. Stufe der Durtonleiter war schon in dem vorigen Kapitel die Rede. Auch dieser ist diatonisch mehrdeutig, denn er findet sich auch als leitereigener Akkord auf der 2. Stufe der Parallelmolltonleiter, und löst sich hier, als zusammengesetzt aus drei Tönen des Unterdominanten- und einem Tone des Dominanten-Dreiklanges, zunächst in diesen letztern und dann in den tonischen Dreiklang auf. Beispiel:

156.


Der Septimenakkord der **ersten** Stufe der C-dur-**Durtonleiter**, als zusammengesetzt aus zwei Tönen (c e) des tonischen und zwei Tönen (g h) des Dominanten-Dreiklanges schreitet am natürlichsten in den Unterdominanten-Dreiklang fort. Der Septimenakkord der **vierten** Stufe der Dur- und Molltonart, als zusammengesetzt aus zwei Tönen des Unterdominanten- und zwei Tönen des tonischen Dreiklanges, schreitet am natürlichsten in den Dominanten-Dreiklang fort. Bei dieser Fortschreitung des Septimenakkordes der 4. Stufe entstehen jedoch in der Regel Quintparallelen (siehe Beisp. 157,b). Werden sie in einer andern Lage gebraucht, so muß dafür gesorgt werden, daß Grundton und Septime wegen ihrer zu scharfen Dissonanz (als umgekehrte kleine Sekunde) nicht neben einander zu liegen kommen. Ihre dritte Umkehrung ist gänzlich unbrauchbar. Dem Septimenakkord der vierten Stufe in Dur **und** Moll sagt die gewöhnliche Fortschreitung nach dem Dreiklang der Oberquarte, die ihm nur in den Sequenzen gestattet ist, deßhalb nicht zu, weil der Dreiklang der 7. Stufe ein verminderter ist, und demgemäß keine wirkliche Auflösung eines Septimenakkordes abgeben kann. Beispiele:

157.


Die beiden am stärksten dissonirenden Septimenakkorde der 1. und 3. Stufe der Molltonleiter lassen keinen melodischen Fortschritt aller Stimmen in großen oder kleinen Sekunden zu. Eine eigentliche Auflösung derselben ist also nicht möglich, weßhalb sie denn auch nur als Scheinseptimenakkorde aufzufassen sind, und es müssen in dem Septimenakkorde der 1. Stufe die Septime, und im Septimenakkorde der 3. Stufe die Quinte und die Septime als Wechselnoten (siehe § 15) angesehen werden. Beispiel:

158. 

In der Folge werden wir noch manche andere harmonische Erscheinungen nicht als selbständige Akkorde, sondern als Wechsel- oder Durchgangsnoten kennen lernen. So sind z. B. die in nachstehendem Beispiele mit * bezeichneten Noten Durchgangsnoten, und bilden im Zusammenklange mit den andern Tönen keineswegs besondere selbständige Akkorde.

159. 

Die Auflösungen des verminderten und des Hauptseptimenakkordes haben wir in dem vorigen Kapitel kennen gelernt. Diese beiden Akkorde sind nicht diatonisch mehrdeutig, wohl aber enharmonisch mehrdeutig, und haben als solche noch einige andere außergewöhnliche Fortschreitungen, die wir in § 17 kennen lernen werden.

Die Nebenseptimenakkorde finden ihre meiste und beste Verwendung in den Sequenzen, wie aus nachstehenden Beispielen ersichtlich ist. Der Schüler transponire dieselben schriftlich nach allen Durtonarten.

160. 





(Mit liegenbleibender Terz und liegenbleibendem Grundton.)



In Moll lassen sich Sequenzen mit Septimenakkorden wegen der beiden unbrauchbaren Septimenakkorde der 1. und 3. Stufe gar nicht oder nur auf eine kurze Strecke bilden. Ebensowenig lassen sich steigende Sequenzen mit Septimenakkorden bilden.

Unter den neuern Componisten haben sich ganz besonders Mendelsohn und Chopin der Nebenseptimenakkorde mit Vorliebe bedient. Die ältern Componisten bis auf Palestrina inclus. gebrauchten gar keine Septimenakkorde. Nur höchst selten begegnet man in ihren Werken einem solchen Akkorde als durchgehender Akkord. Dagegen wandten sie desto häufiger an Stelle des Hauptseptimenakkordes die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges an.

Dritter Theil.

§ 15. Harmoniefremde Töne.

Alle nicht zu einem Akkorde gehörenden Töne nennt man harmoniefremde Töne. Es gibt vier Arten derselben, und zwar:

1. Vorhalte oder Retardationen,
2. Wechselnoten,
3. Vorausnahmen oder Anticipationen,
4. Hilfsnoten, und
5. Durchgangstöne.

1. Vorhalte.

Ein Vorhalt ist ein Ton, der aus einem Akkorde in den nächstfolgenden Akkord hinüberklingt, d. h. aus dem ersten Akkorde zurückbleibt (Retardation), in dem zweiten Akkorde aber leiterfremd, d. h. dissonirend ist, und sich dann in einen harmonischen Ton dieses Akkordes auflöst. Der harmonische Ton wird dem zweiten Akkorde also noch während einer kurzen Zeit vorenthalten, woher der Name „Vorhalt". Bei jedem Vorhalte sind drei Momente ins Auge zu fassen:

1. seine Vorbereitung,
2. sein Erklingen als Vorhalt, und
3. seine Auflösung, welche in derselben Stimme erfolgen muß, in welcher seine Vorbereitung und sein Eintritt erfolgte.

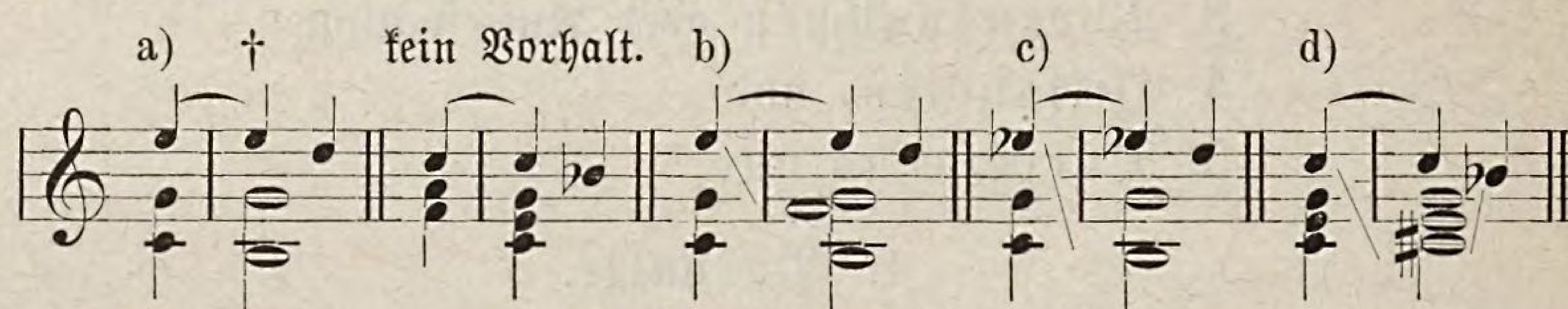
161. 

Der Vorhalt kann in jeder Stimme erscheinen und wird in der Regel als gebundene Note gebraucht. Als ungebundene Note wird er „angeschlagener Vorhalt" genannt. Beisp.

162. 

Vorhalte können nur vor dem Grundtone, der Terz, der Quinte und Sexte, nicht aber vor der Septime*) oder None eines Akkordes gemacht werden. Die Vorhalte vor dem Grundtone resp. der Oktave und der Terz sind die besten; weniger gut ist der Vorhalt vor der Quinte, weil er hier in der Regel in kein dissonantes Verhältniß zu den übrigen Akkordtönen tritt und einen sogenannten Scheinakkord bildet, welcher seine Erklärung nur in dem Fortschritte des Vorhaltes findet (Beisp. No. 163,a). Vorhalte vor der Quinte des zweiten Akkordes sind nur dann wirkliche Vorhalte, wenn noch ein anderes Intervall hinzutritt, gegen welches ihre Vorbereitungsnoten (Oktav, Sext und Quinte) Dissonanzen werden (No. 163,b), oder wenn die Vorbereitungsnote die kleine Terz des Dreiklanges ist (No. 163,c). Beisp.:

163.



Da der Akkordton, in welchen der Vorhalt sich auflöst, sowohl eine Stufe unter als über ihm liegen kann, so unterscheidet man Vorhalte von oben und Vorhalte von unten. Die meisten Vorhalte sind fallende. Steigende Vorhalte kommen meist nur als verzögerte Auflösung chromatisch alterirter Intervalle vor (Beisp. 164,a), oder wenn der Leitton der Tonleiter als Vorhalt auftritt (No. 164,b). Es können auch mehrere Vorhalte (steigende und fallende) zugleich auftreten (No. 164,c).

164.



Vorhalte können nicht verdoppelt werden, weil sonst bei ihrer Auflösung Oktavenparallelen entstehen würden.

Ohne Vorbereitung ist kein Vorhalt denkbar. Die Vorbereitungsnote muß nach der strengen ältern Schreibart eine harmonische d. h. eine consonirende, darf aber nie eine durchgehende Note sein (siehe Beisp. 165,a). In der neuern Schreibart gestattet man jedoch in vielen Fällen Ausnahmen von dieser Regel, und es kann die sanft dissonirende kleine Septime des Hauptseptimenakkordes, der ein freies Eintreten gestattet

---

*) Die verminderte Septime macht eine Ausnahme; siehe No. 163, Beisp. d.

ist, auch als Vorbereitungsnote gebraucht werden (Beisp. 165,b), desgleichen die nachschlagende Septime (Beisp. 165,c).

165.



Weil die Dissonanz mit der Consonanz, in welche sie sich auflösen soll, nicht zugleich, und am wenigsten in der gleichen Stimmlage erscheinen darf, so darf der Ton, in welchen sich der Vorhalt auflösen soll, auch in keiner andern Stimme schon vorhanden sein. Eine Ausnahme hiervon ist nur dann gestattet, wenn die Oktave des Tones, in welchen sich der Vorhalt auflöst, im Basse liegt. Beispiel:

166.



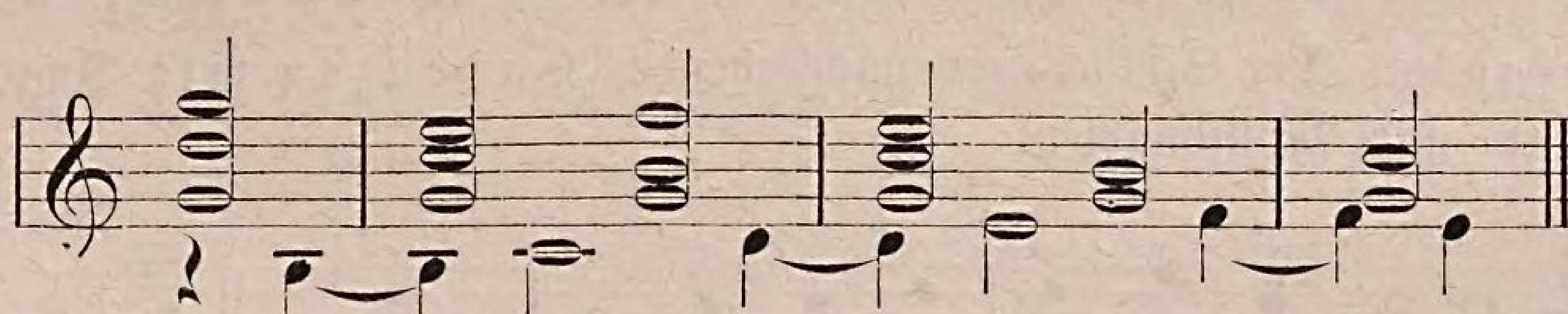
Um etwas mehr Leben in den an sich trägen Vorhalt zu bringen, wird (namentlich in der Orgelmusik) in die Auflösung desselben noch eine Hilfsnote eingeflochten, wie folgt:

167.



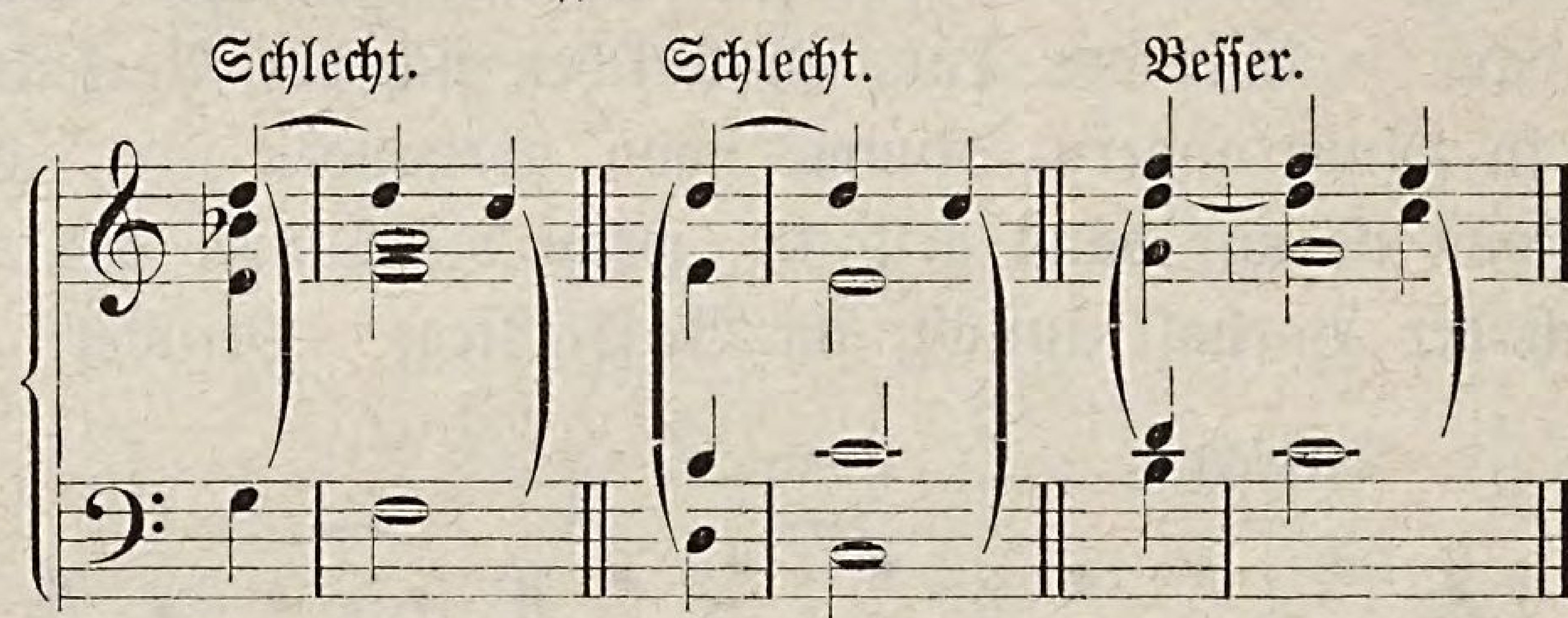
Vorhalte im Basse wirken am intensivsten; man ist jedoch geneigt, sie nicht als Vorhalte, sondern als nachschlagende harmonische Töne zu betrachten, die nur rhythmischen Charakters sind. Beisp.:

168.



Die Vorbereitung und Auflösung eines Vorhaltes geschieht in der Regel auf dem leichten Takttheile, während der Vorhalt selbst auf den schweren Takttheil fällt, jedoch kommen beim $^3/_4$-Takte auch Ausnahmen von dieser Regel vor. Auch soll die Vorbereitungsnote einen dem Vorhalte mindestens gleichen, wenn nicht größern Zeitwerth haben. Sie

darf aber ein nicht gar zu kleines Taktglied sein, und muß wenigstens eine solche Dauer haben, um auch wirklich als Vorbereitung empfunden zu werden. Die dem Vorhalte nachschlagende Auflösungsnote ist von geringerer rhythmischer Wichtigkeit — sie darf ganz kurz sein, weil die Consonanz schon in der Dissonanz im Voraus empfunden wird und nur einer verhältnißmäßig geringen Dauer bedarf, um das durch die Dissonanz verzögerte consonante Verhältniß herzustellen. In den Außenstimmen erscheinende Quint- und Oktavparallelen werden durch den Vorhalt nicht aufgehoben, während sie in den Mittelstimmen durch denselben etwas verdeckt werden. Beispiel.

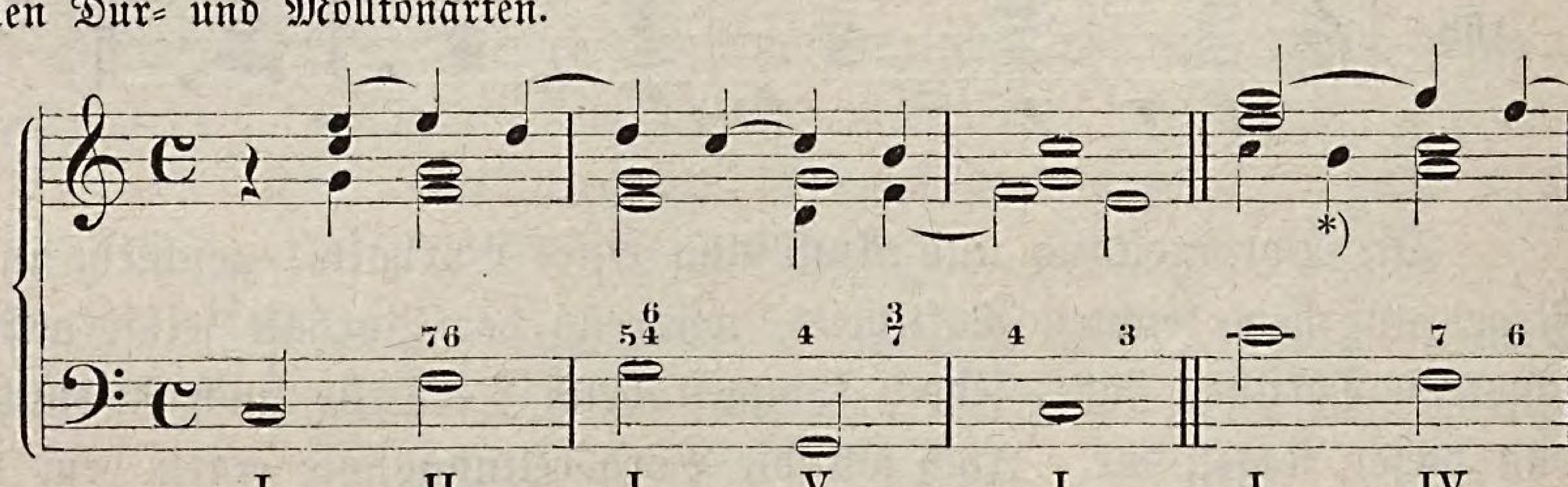
169. 

Die Auflösung des Vorhaltes erfolgt nicht immer direkt, sondern kann auch durch das Dazwischentreten anderer Töne verzögert werden (Beisp. 170,a). Bei der Auflösung des Vorhaltes ist nur der Vorhalt selbst an einen bestimmten Gang gebunden, und es brauchen die übrigen Akkordtöne während dieser Zeit nicht liegen zu bleiben, sondern können sich auch in einen neuen Akkord oder innerhalb derselben Harmonie fortbewegen (Beisp. 170,b).

170. 

Der Vorhalt vor der Terz wird mit 4 3, der vor der Sexte mit 7 6, der vor der Quarte mit 5 4 und der vor der Oktave mit 9 8 bezeichnet.

Aufgabe. Der Schüler übe nachstehende „Cadenzen mit Vorhalten" in allen Dur- und Molltonarten.

171. 

*) Durchgehende Note.

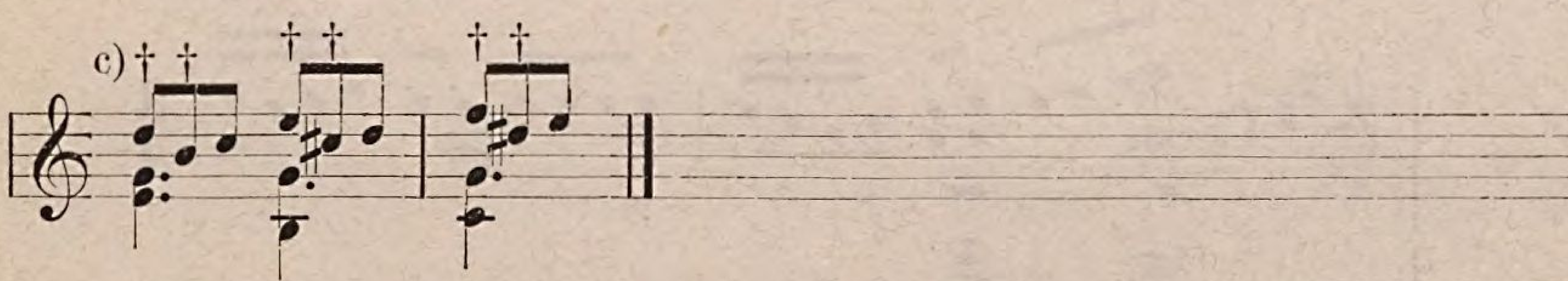


2. Wechselnoten.

Wechselnoten sind solche harmoniefremde Noten, die an Stelle der harmonischen Note *mit* dem Akkorde auftreten, währenddem die harmonische Note meist rasch nachfolgt. Steigende Wechselnoten werden meistens chromatisch erhöht. Beispiel:

172.





Die in Beispiel 172,a mit einem Sternchen bezeichneten Noten sind keine eigentlichen Wechselnoten, sondern *angeschlagene* Vorhalte.

Die Wechselnote klingt um so härter und einschneidender, wenn der harmonische Ton in einer andern Stimme mit ihr zugleich erklingt. Es ist jedoch nicht erlaubt, die durch die Wechselnote verdrängte harmonische Note mit jener zugleich in *derselben Tonlage* auftreten zu lassen. Wechselnoten können terzen- oder sextenweise mehrere *zugleich* auftreten. Auch kann die Wechselnote von längerer Dauer als die ihr nachfolgende harmonische Note sein.

In nachstehendem Beispiele kann die frei anschlagende Dissonanz (f) nicht als Wechselnote, sondern muß als Vorhalt angesehen werden, dessen Vorbereitung stillschweigend geschehen ist, indem man sich den im vorigen

Takte im Basse vorhandenen Ton f in der höhern Oktave als fortklingend hinzudenkt.

Mozart (Quartett).

173. 

Oder die Vorbereitung wird des schärfer einschlagenden Vorhaltes halber unterbrochen, wie folgt:

Mozart.

174. 

Mozart.



Manche scheinbar unvorbereitete Vorhalte, die man als Wechselnoten anzunehmen geneigt ist, finden ferner ihre Erklärung in der Unregelmäßigkeit der Schreibart, wie folgt:

Mozart.

175. 

Es müßte dies so heißen:



Der in nachstehendem Beispiele mehrmals als Sextakkord auftretende **übermäßige** Dreiklang ist nicht als ein solcher, sondern es ist seine übermäßige Quinte als steigende Wechselnote anzusehen. Das dritte Viertel ist ein chromatischer Durchgang.

(Aus „Zwölf kleine Klavierstücke" von W. A. Mozart.)

176.

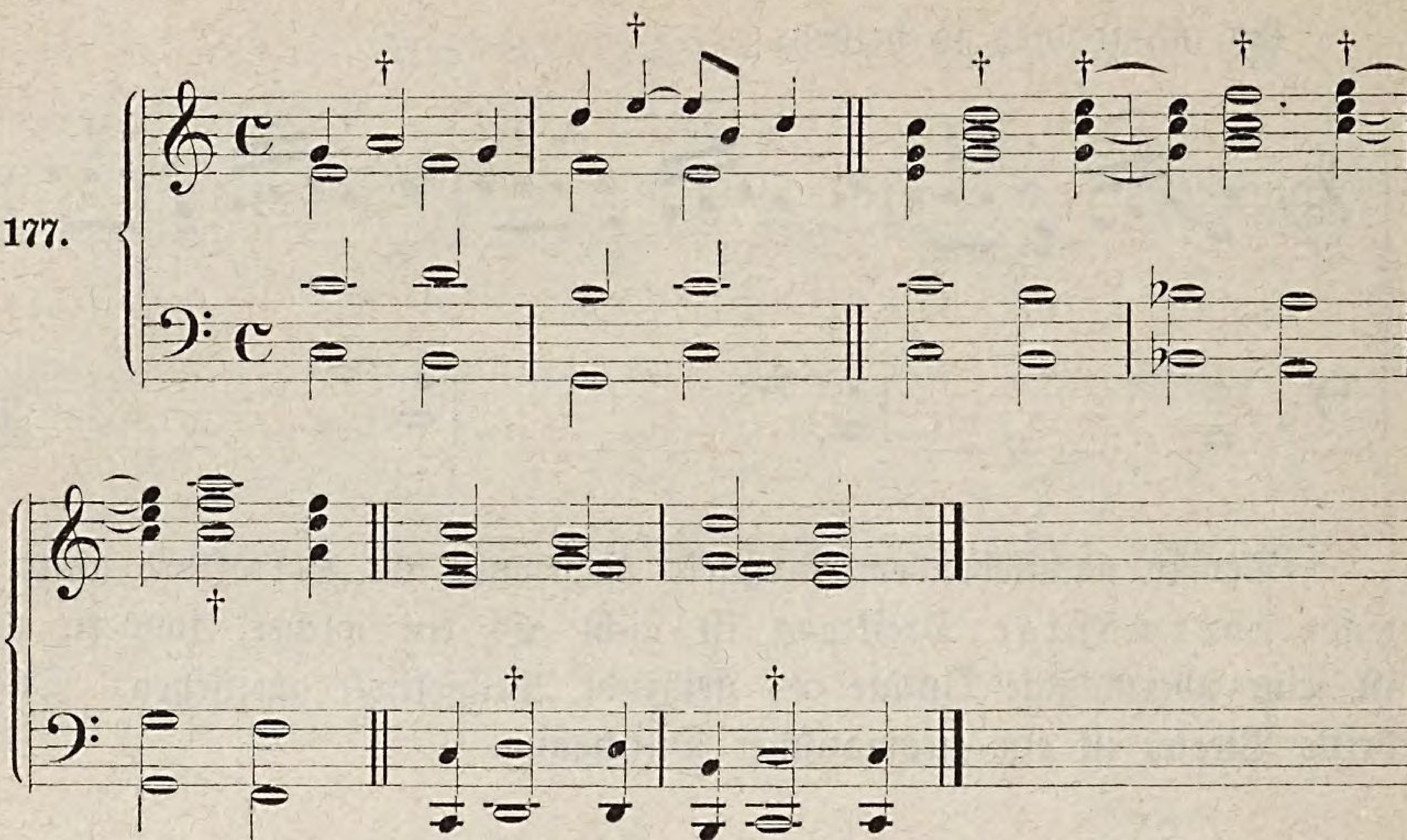




3. Anticipationen oder Vorausnahmen.

Die anticipirten oder vorausgenommenen Töne sind das Gegentheil von den Vorhalten, und es bilden dieselben ihrer rhythmischen Form nach stets Synkopen. Am besten klingen sie in der Oberstimme, am schroffsten im Basse, weil der Baß in der Regel den Rhythmus bestimmt, und weil sie hier unser rhythmisches Gefühl in große Aufregung bringen und erschüttern. Die Vorausnahmen können auch in mehrern Stimmen zugleich stattfinden.

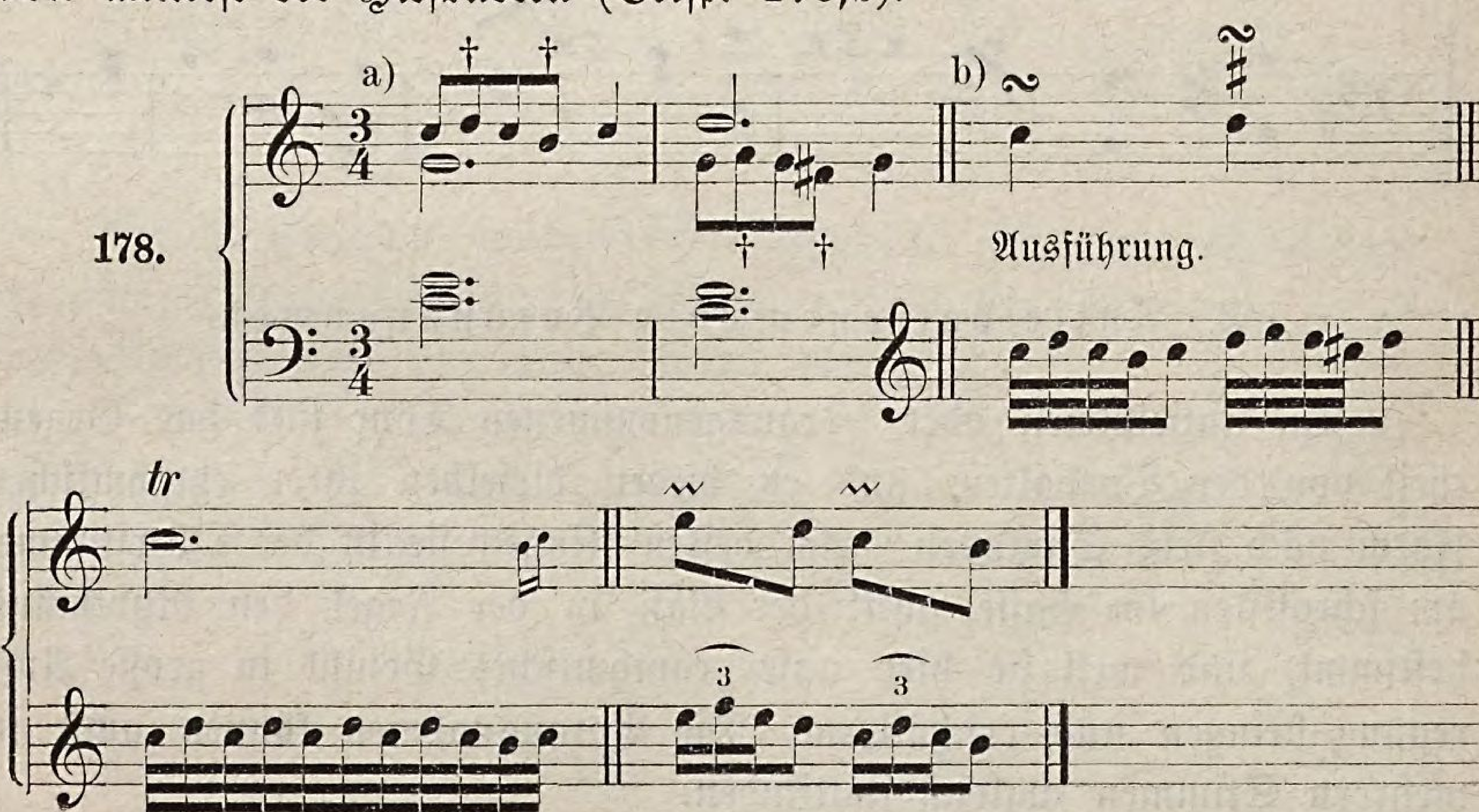
177.



4. Hilfsnoten.

Hilfsnoten (oder Hilfstöne) sind die dicht neben einem harmonischen Tone gelegenen beiden höhern oder tiefern dissonirenden Töne, die nicht auf den Taktschlag fallen. Verläßt also eine Stimme während der Dauer eines Akkordes den harmonischen Ton, und schreitet in den nebenliegenden höhern oder tiefern harmoniefremden Ton fort, um wieder in den vorigen harmonischen Ton zurückzukehren, so nennt man diesen harmoniefremden Ton einen „Hilfston" oder eine „Hilfsnote" (Beisp. 178,a). Die in der Musik unter den Namen „Doppelschlag", „Triller", „Pralltriller" vorkommenden Verzierungen (Melismen genannt) sind weiter nichts als Umschreibungen der Hauptnote mittelst der Hilfsnoten (Beisp. 178,b).

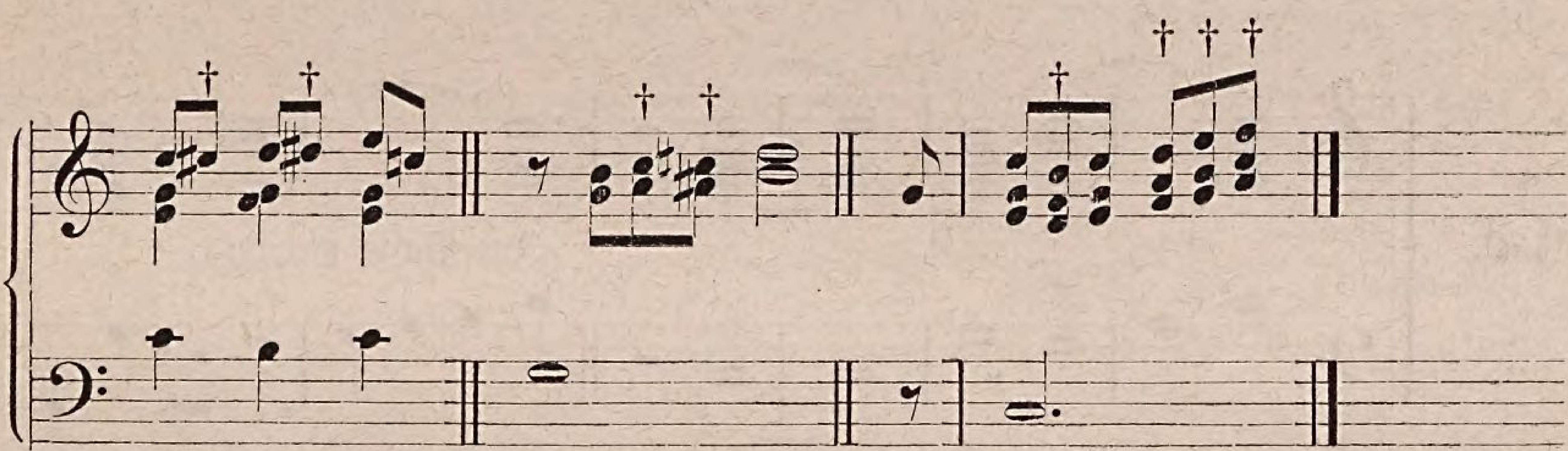
178.



5. Durchgangsnoten.

Durchgangsnoten (oder Durchgänge) entstehen, wenn eine Stimme während der Dauer eines Akkordes den harmonischen Ton verläßt, um durch den nebenliegenden harmoniefremden Ton in einen andern harmonischen Ton desselben oder eines andern Akkordes fortzuschreiten. Es gibt diatonische und chromatische Durchgänge. Durchgänge können auch in mehreren Stimmen zugleich vorkommen. Schreiten die drei obern Stimmen in Terzen und Sexten (also in Sextakkorden) fort, so entstehen sogenannte Durchgangsakkorde.

179.

Bei der Anwendung von Durchgängen hat man sich davor zu hüten, daß durch sie nicht Quint- und Oktavparallelen entstehen. Auch werden falsche Fortschreitungen durch sie nicht beseitigt.

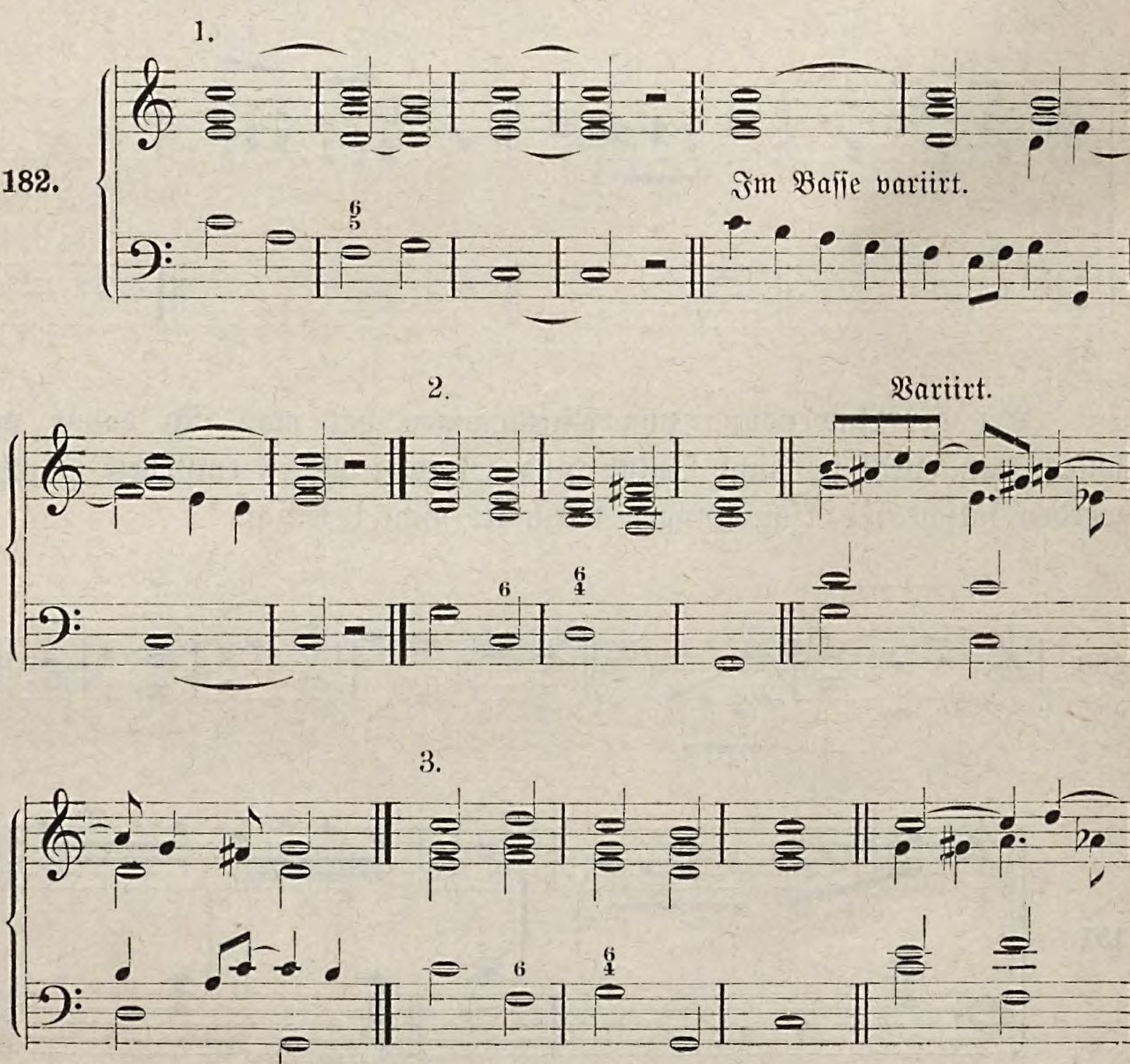
180.

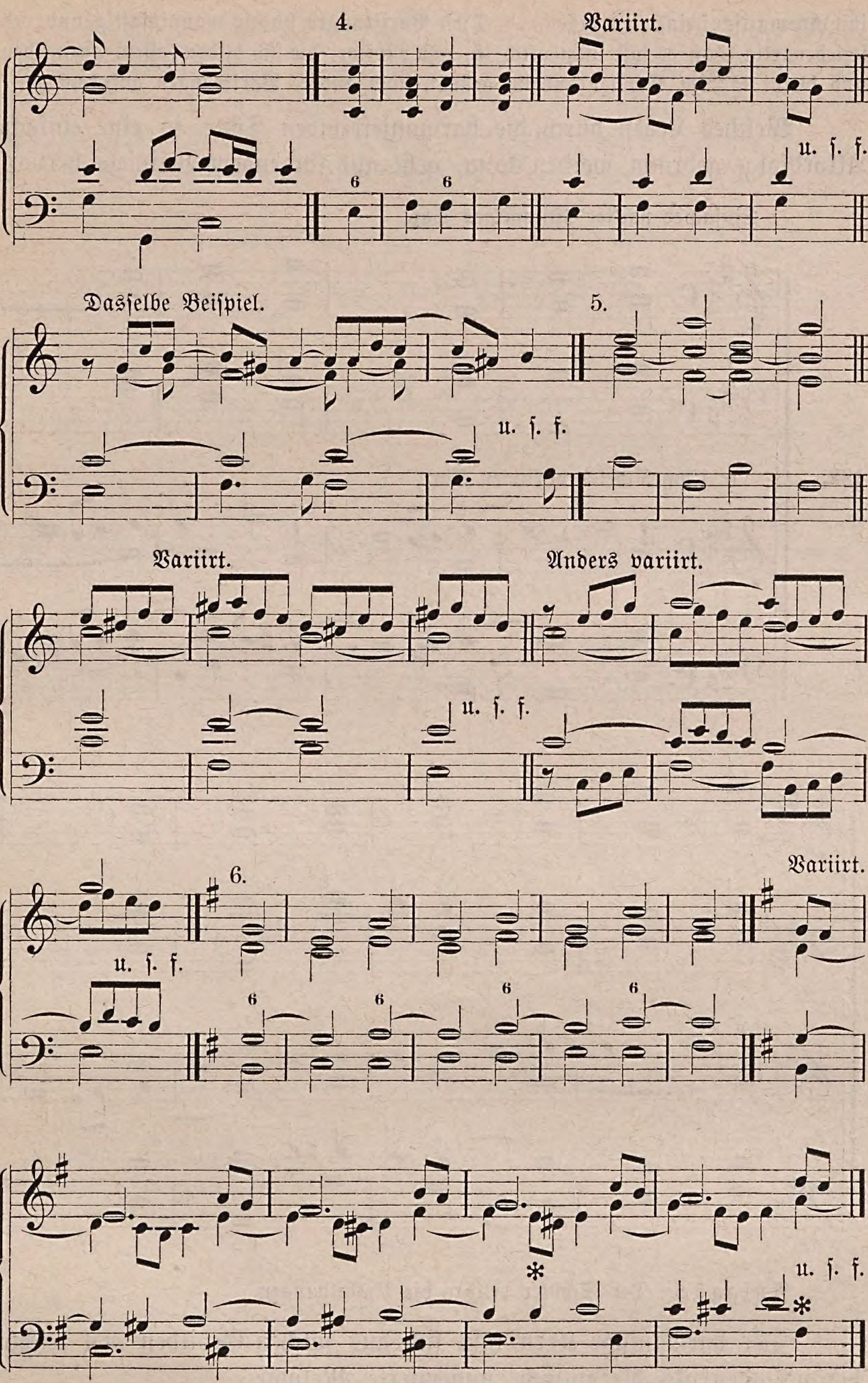

181.




Durch die Vorhalte wurden die Akkorde inniger mit einander verbunden, und es tritt mit der Anwendung der zufälligen Dissonanzen (Durchgänge, Wechsel- und Hilfsnoten) eine größere Beweglichkeit und ein leichterer Fluß der Stimmen ein, und sind wir nun in den Stand gesetzt, unsere einfachen Akkordfolgen in den einzelnen Stimmen melodisch reichhaltiger zu gestalten und zu variiren. Um eine gewisse Fertigkeit in dieser Schreibart zu erlangen, ist es von großem Nutzen, wenn der Schüler die einfachen Cadenzen und Sequenzen mit Vorhalten, Durchgängen u. s. w. auszuschmücken sucht und dieselben in verschiedenen Tonarten am Instrumente übt, wie folgt:

182.



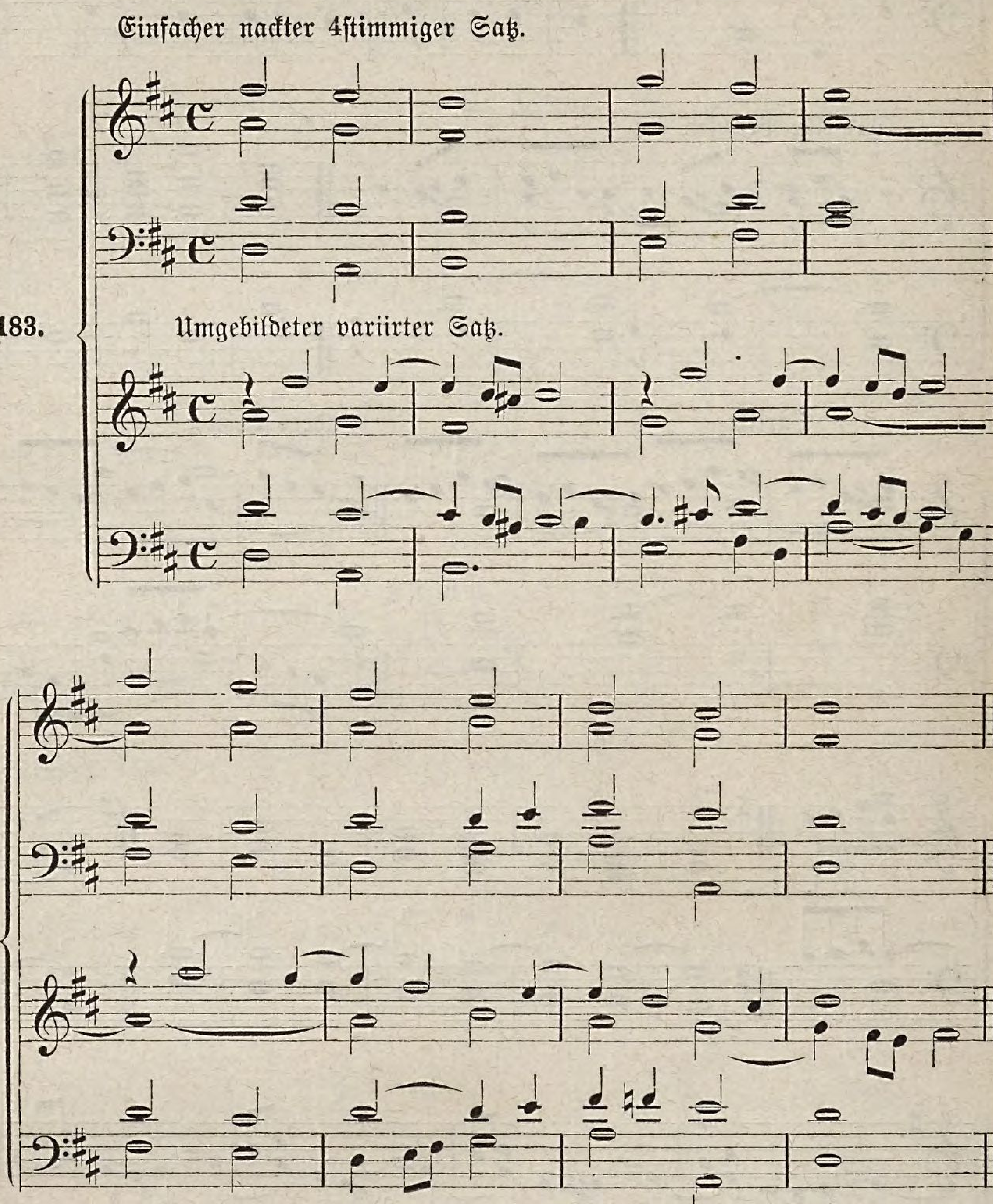


Anmerkung. Um bei dem letzten Beispiel in der Tonart zu bleiben, mußte an der durch ein Sternchen bezeichneten Stelle der Ton wiederholt werden, anstatt

ihn chromatisch steigen zu lassen. — Diese Variirungen sind so mannigfaltig und verschiedenartig, daß es fast unmöglich ist, alle Motive, die sich bilden lassen, anzugeben, und bleibt es dem Schüler anheim gestellt, noch andere Variirungen aufzusuchen.

Welches Leben durch die harmoniefremden Töne in eine einfache Akkordfolge gebracht werden kann, geht aus folgendem Beispiele hervor:

183.



Aufgabe. Der Schüler erkläre die Umbildungen.

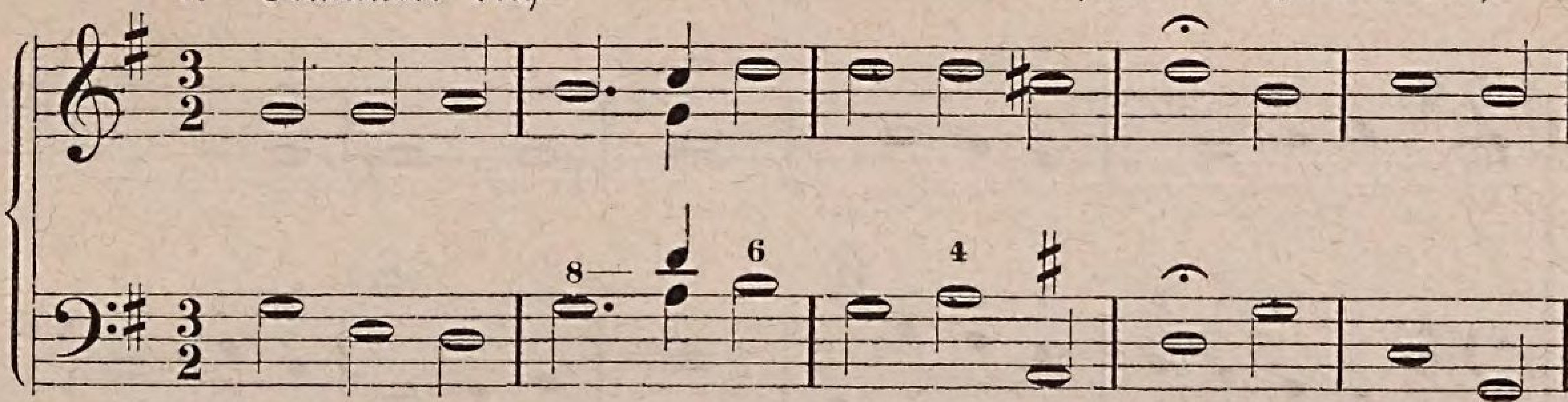
Der harmonische Kern läßt sich aus solchen Gebilden viel leichter herausfinden als die einfache unverzierte Melodie.

In wie bedeutungsvoller Weise eine an sich einfache Melodie durch charakteristische Harmonie, Vorhalte, Durchgänge und schöne Stimmfüh-

rung gehoben, im Ausdruck modifizirt, an Eindringlichkeit in hohem Grade gesteigert werden kann, ist am besten an unseres Altmeisters J. Seb. Bach's vierstimmigen Kirchenliedern zu studiren. Zu diesem Zwecke folgt nachstehend eine Anzahl dieser Lieder mit Generalbaßbezifferung, die der Schüler für vierstimmigen gemischten Chor in Noten ausschreiben soll.

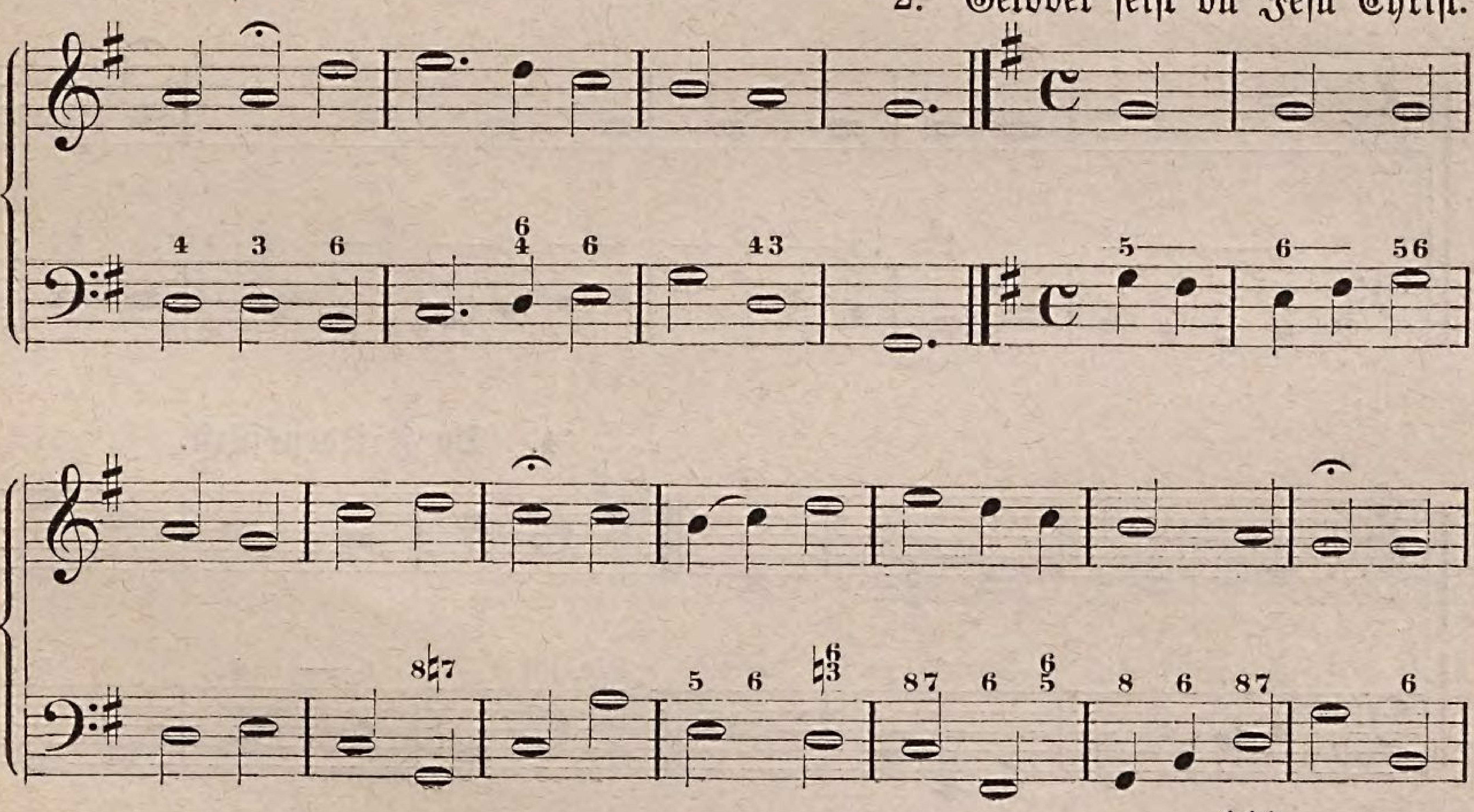
1. Ermuntre dich. Choräle von J. Seb. Bach.

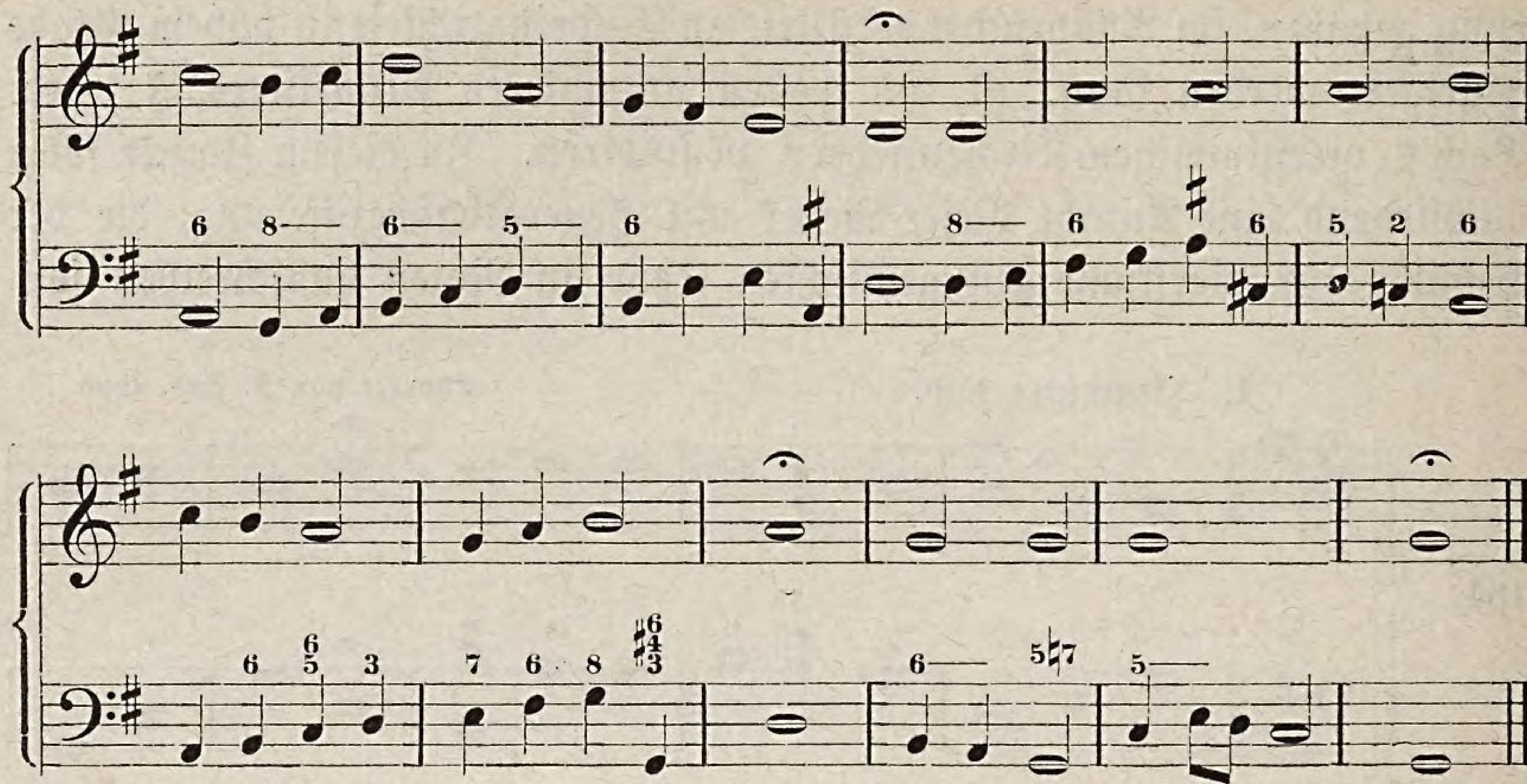
184.



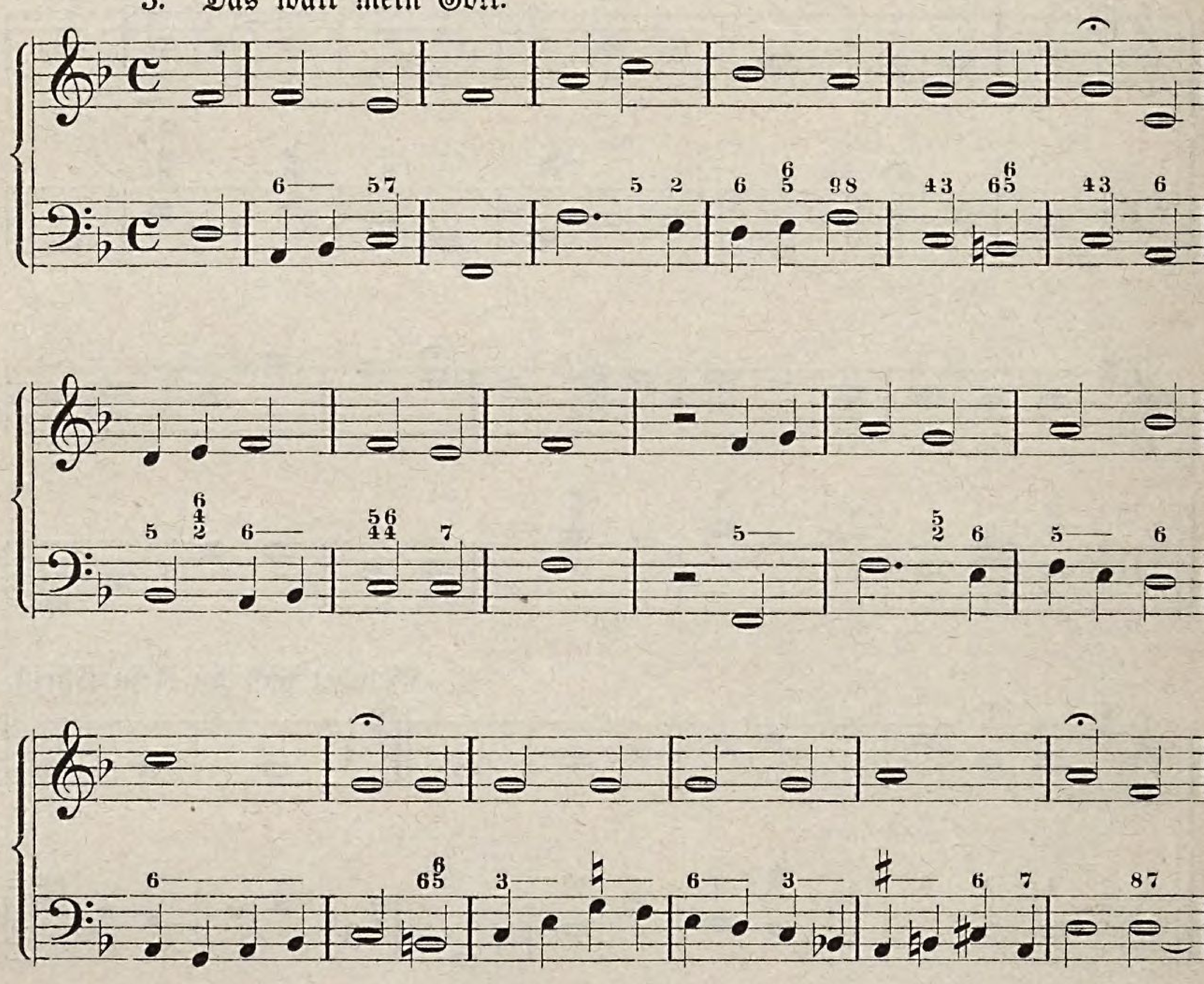


2. Gelobet seist du Jesu Christ.



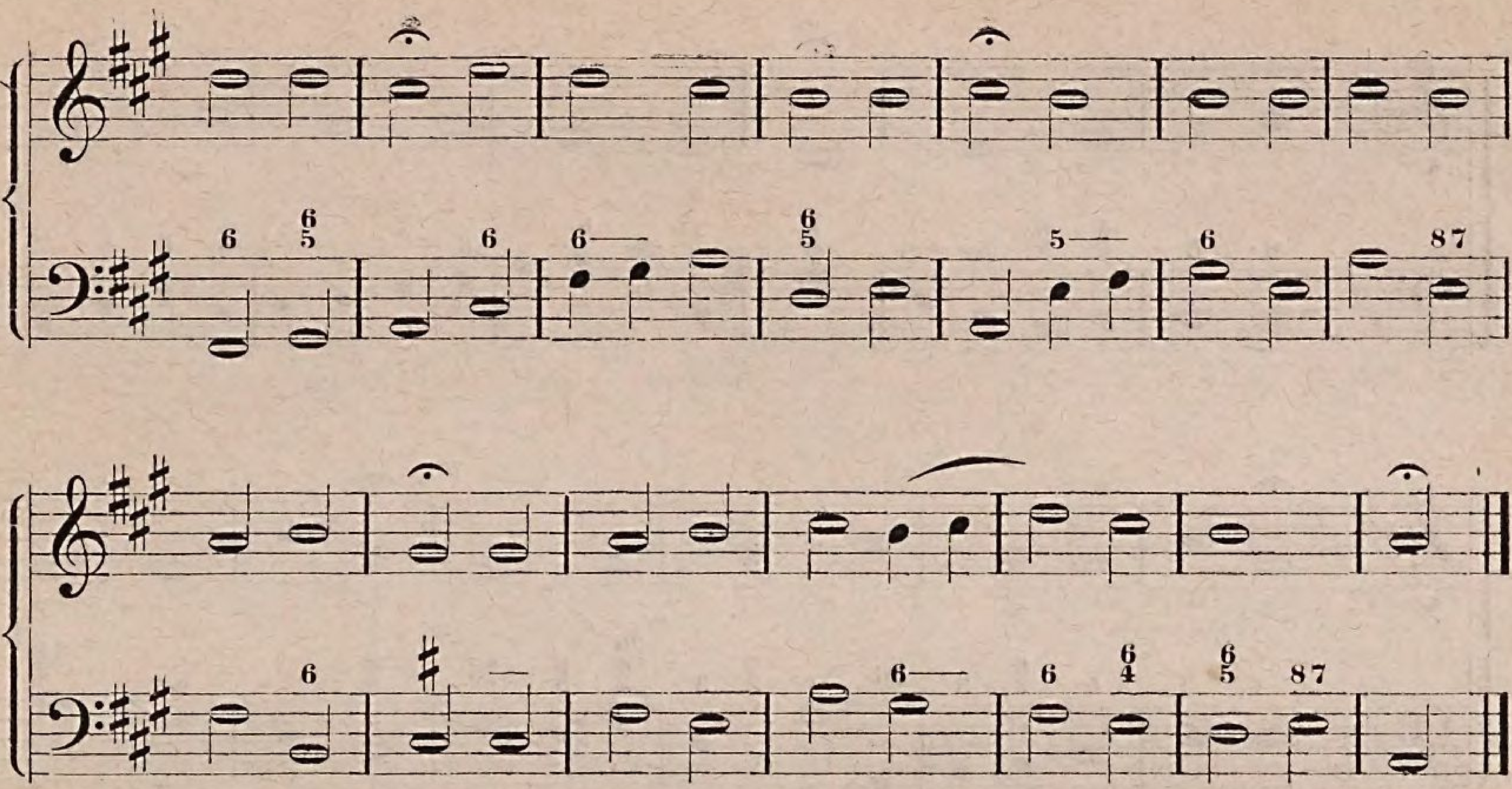


3. Das walt mein Gott.

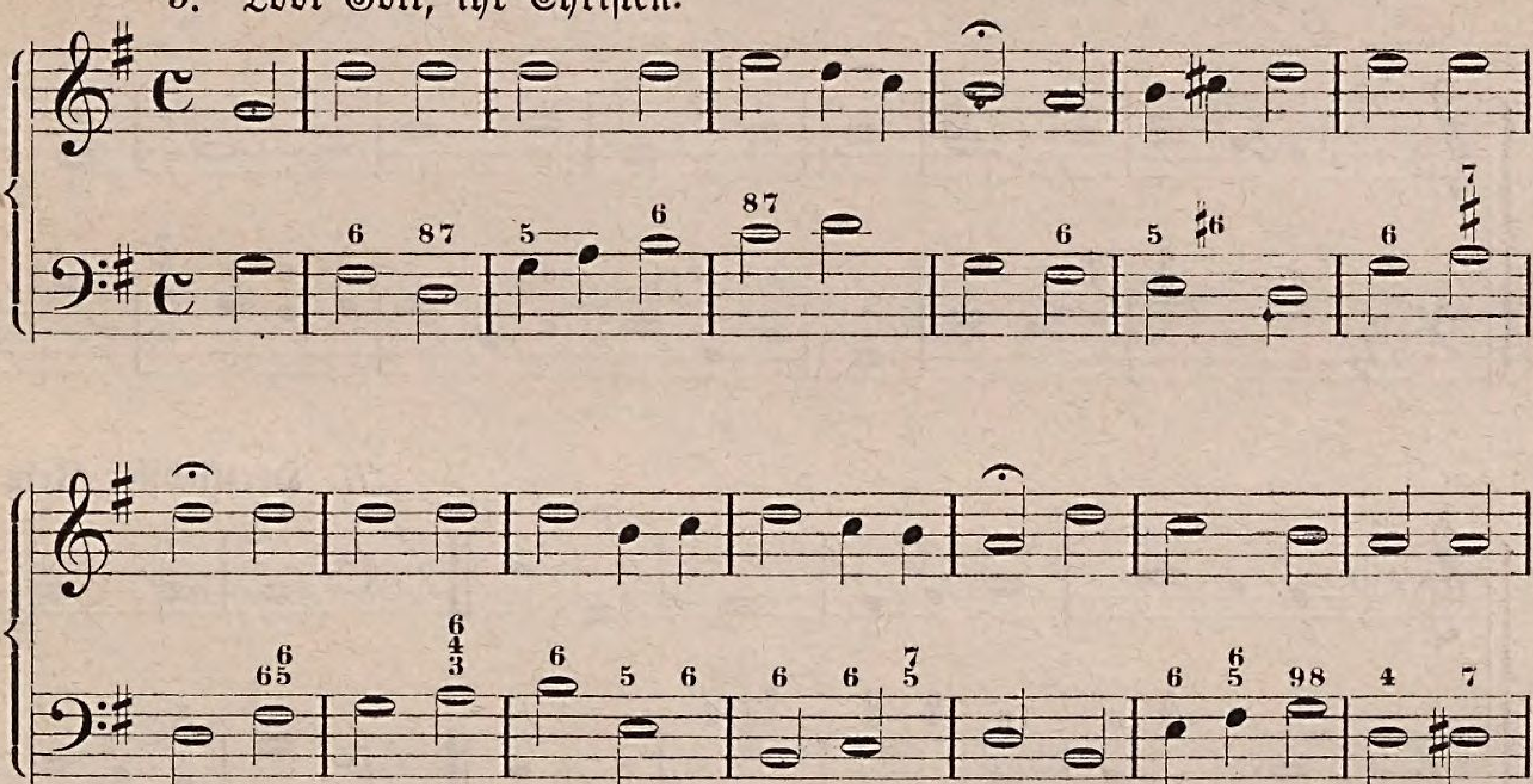


4. Du Friedensfürst.

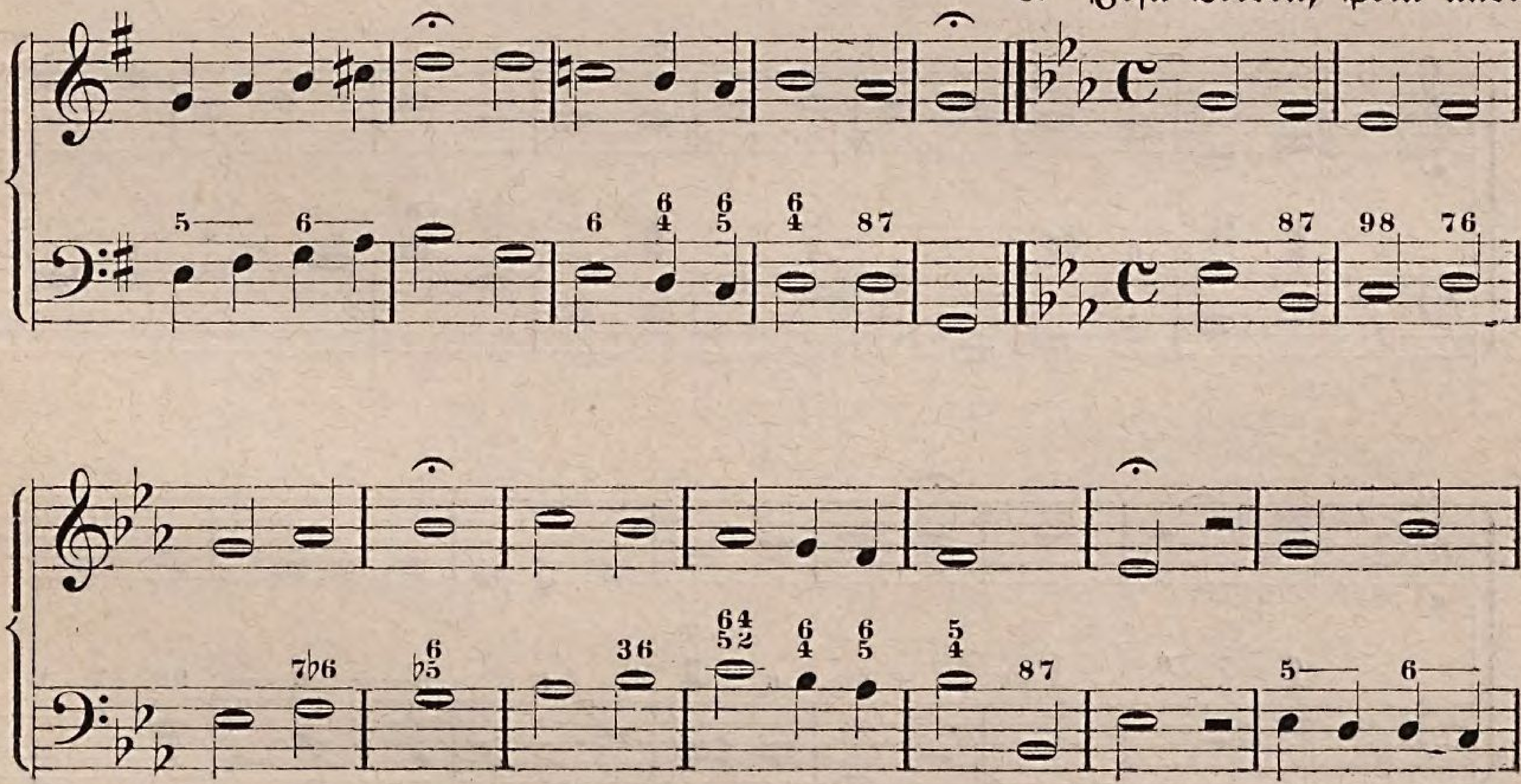


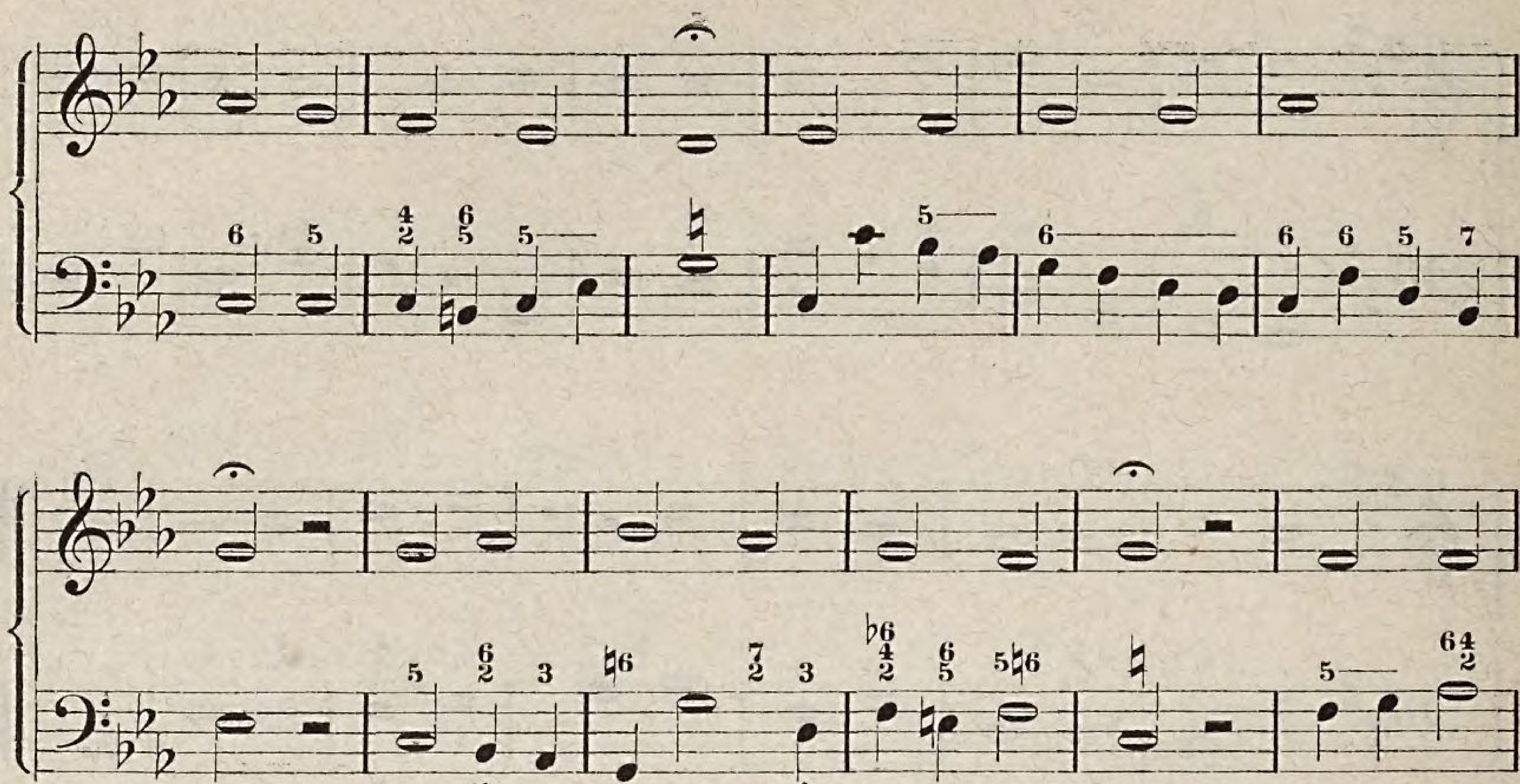


5. Lobt Gott, ihr Christen.



6. Jesu Leiden, Pein und.

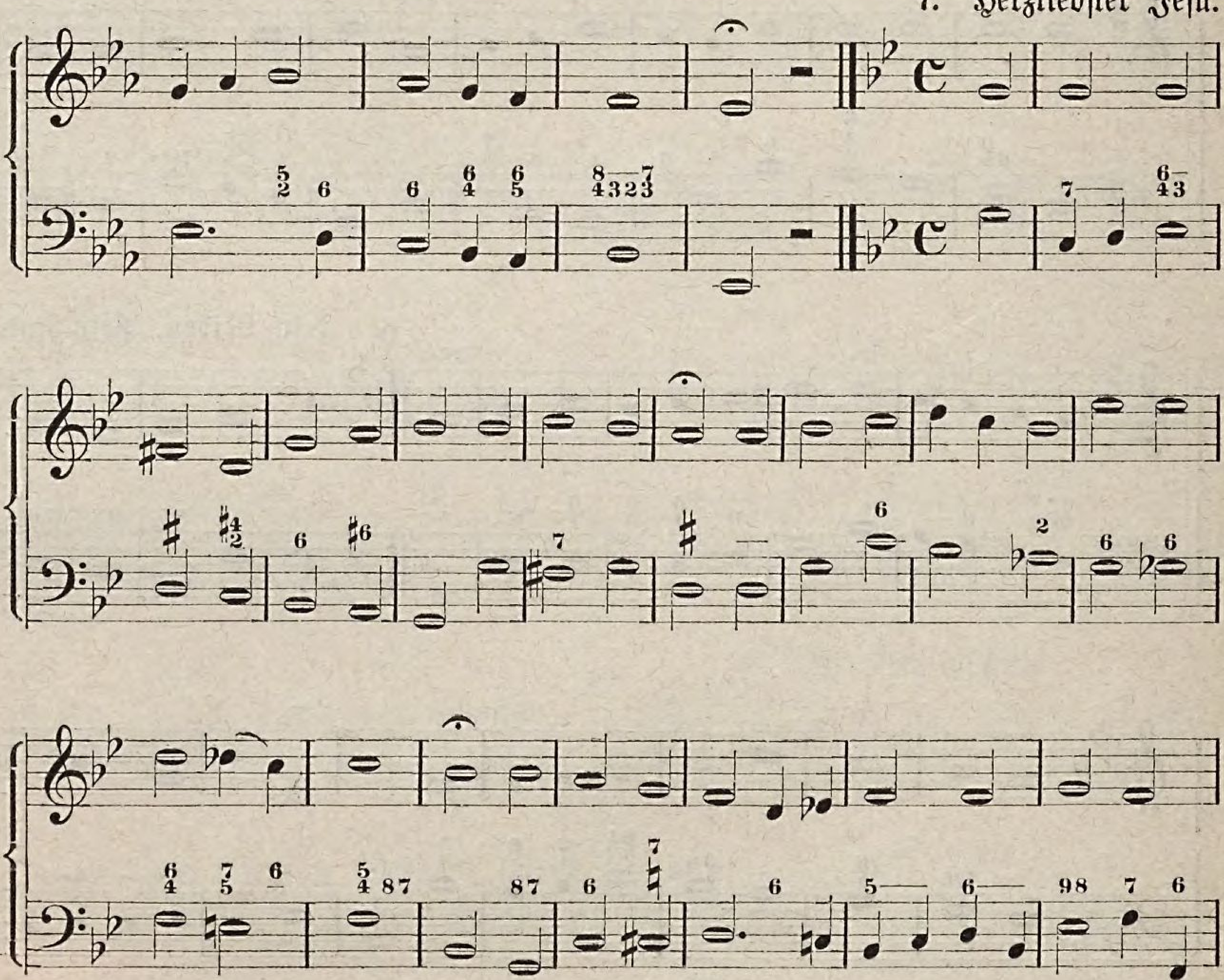




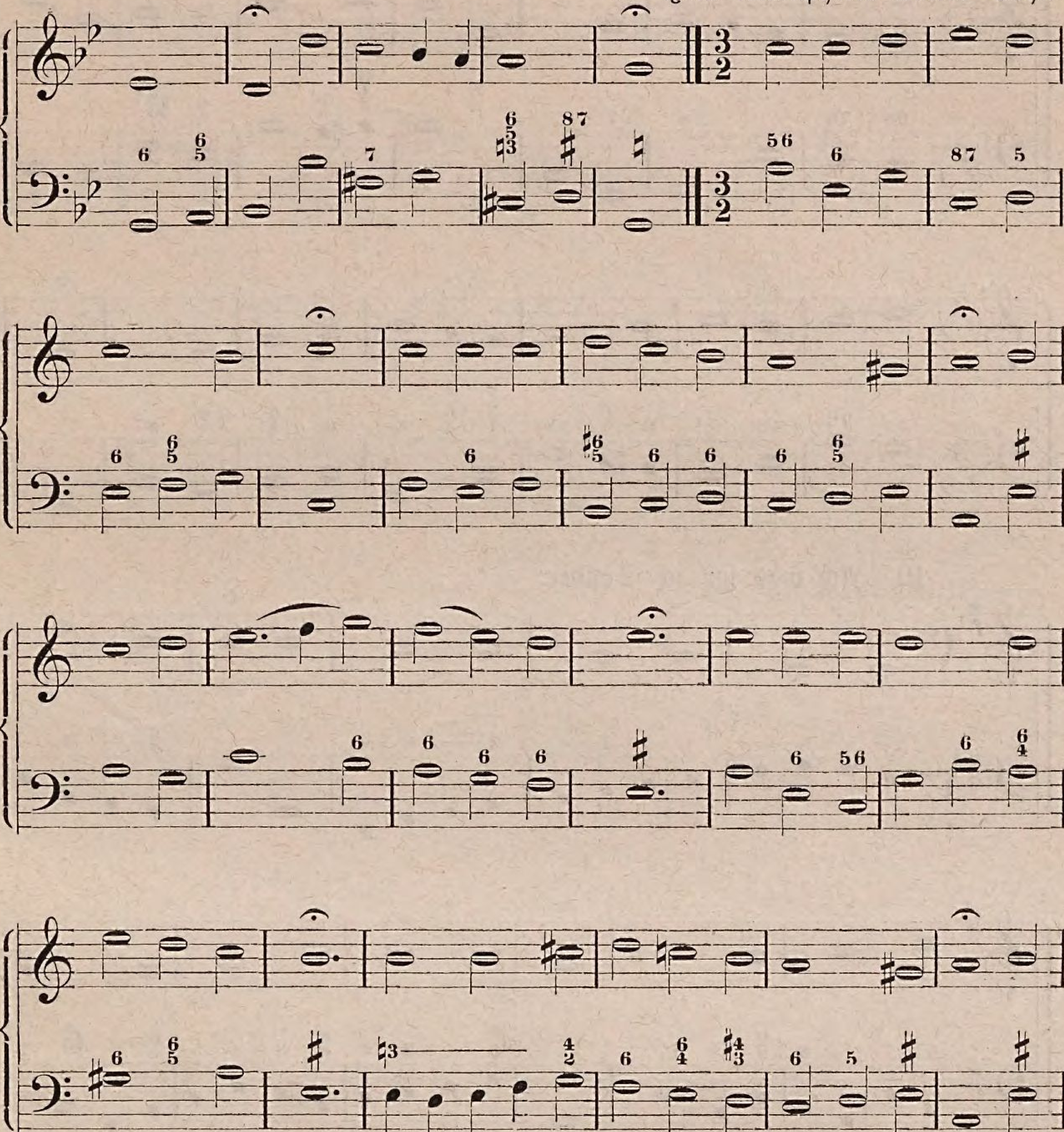
(Wechselnoten und nachschlagende harmonische Noten im Basse.)



7. Herzliebster Jesu.

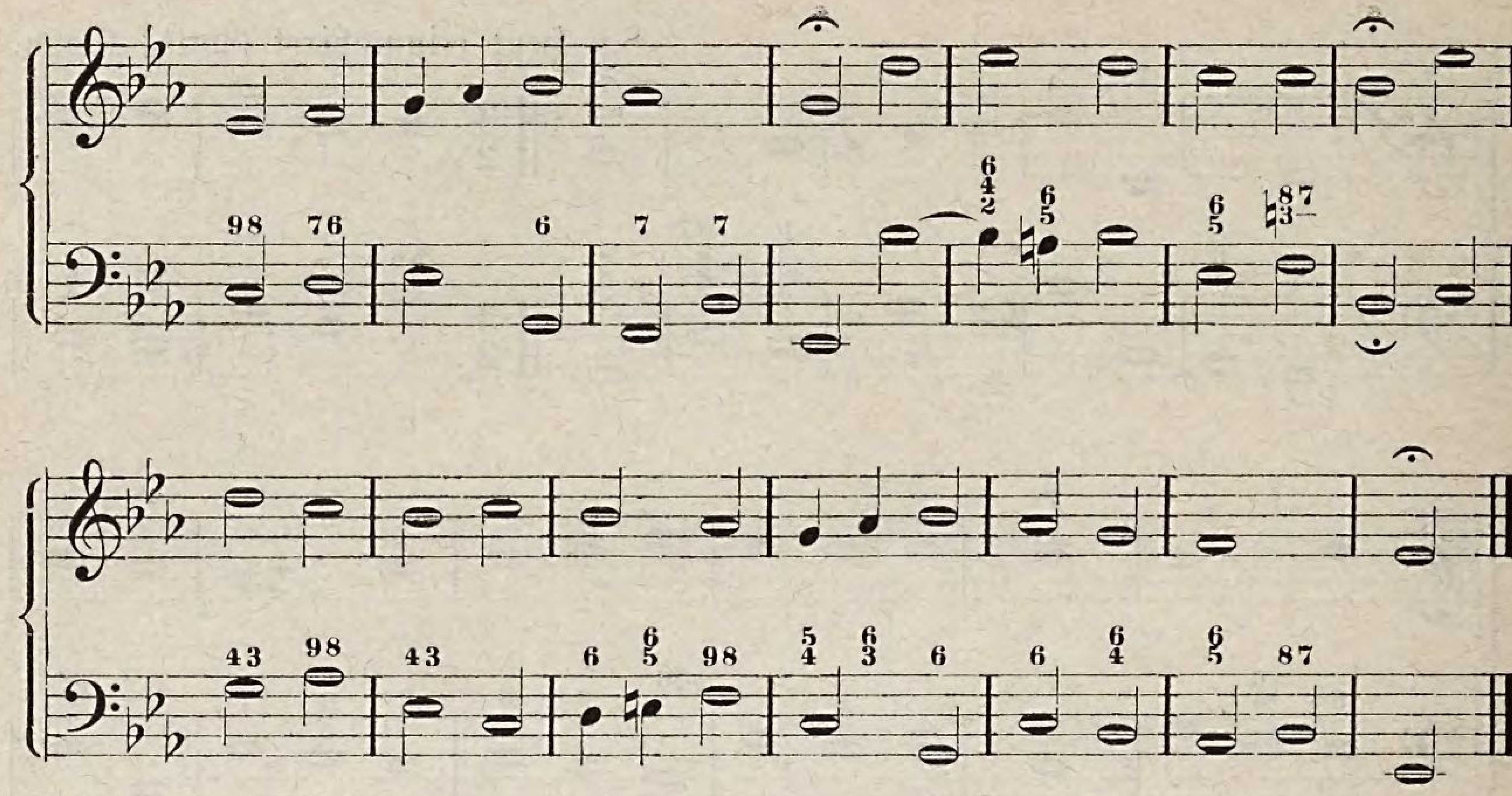


8. Heut triumphiret Gottes Sohn.

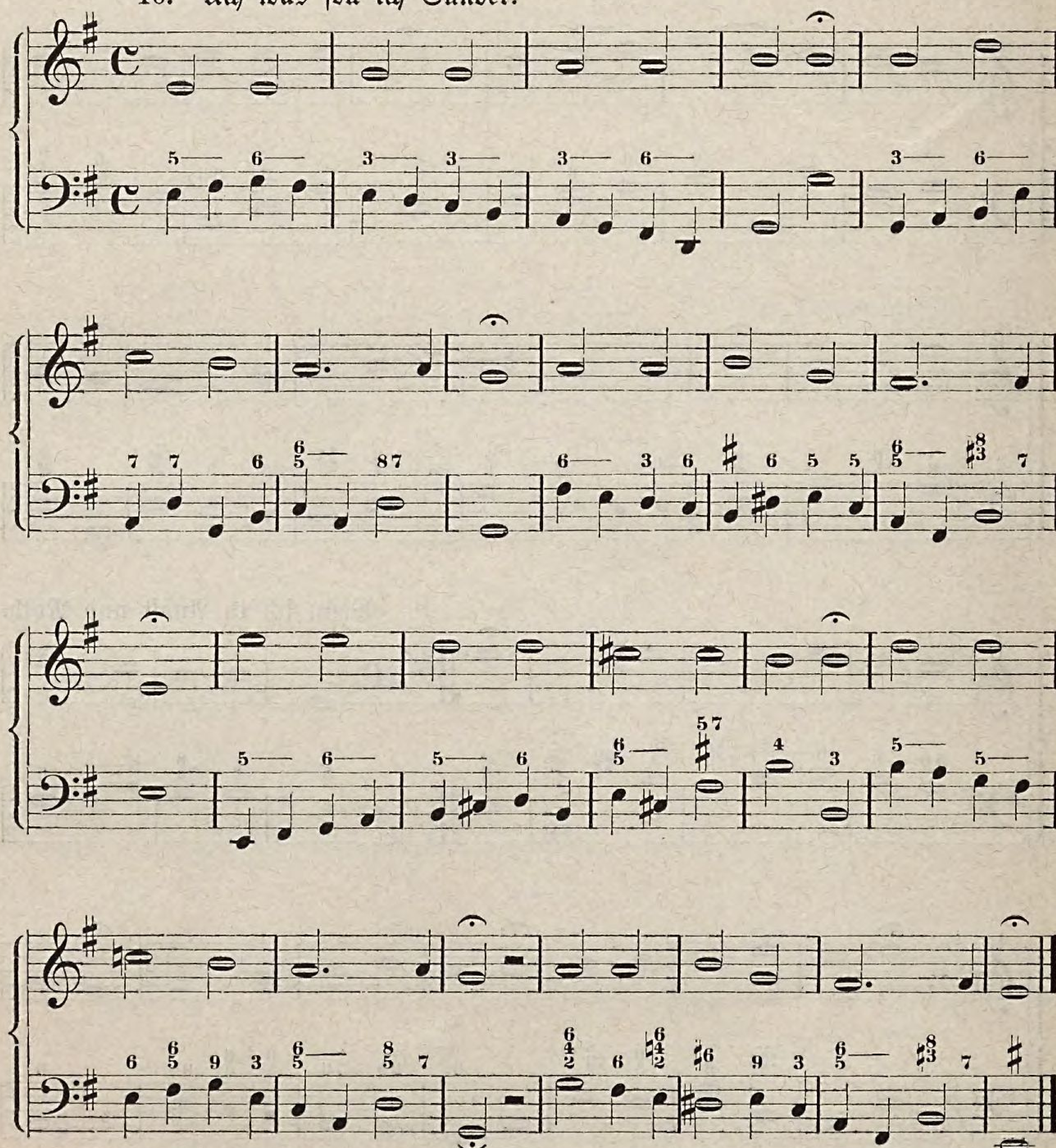


9. Wenn ich in Angst und Noth.





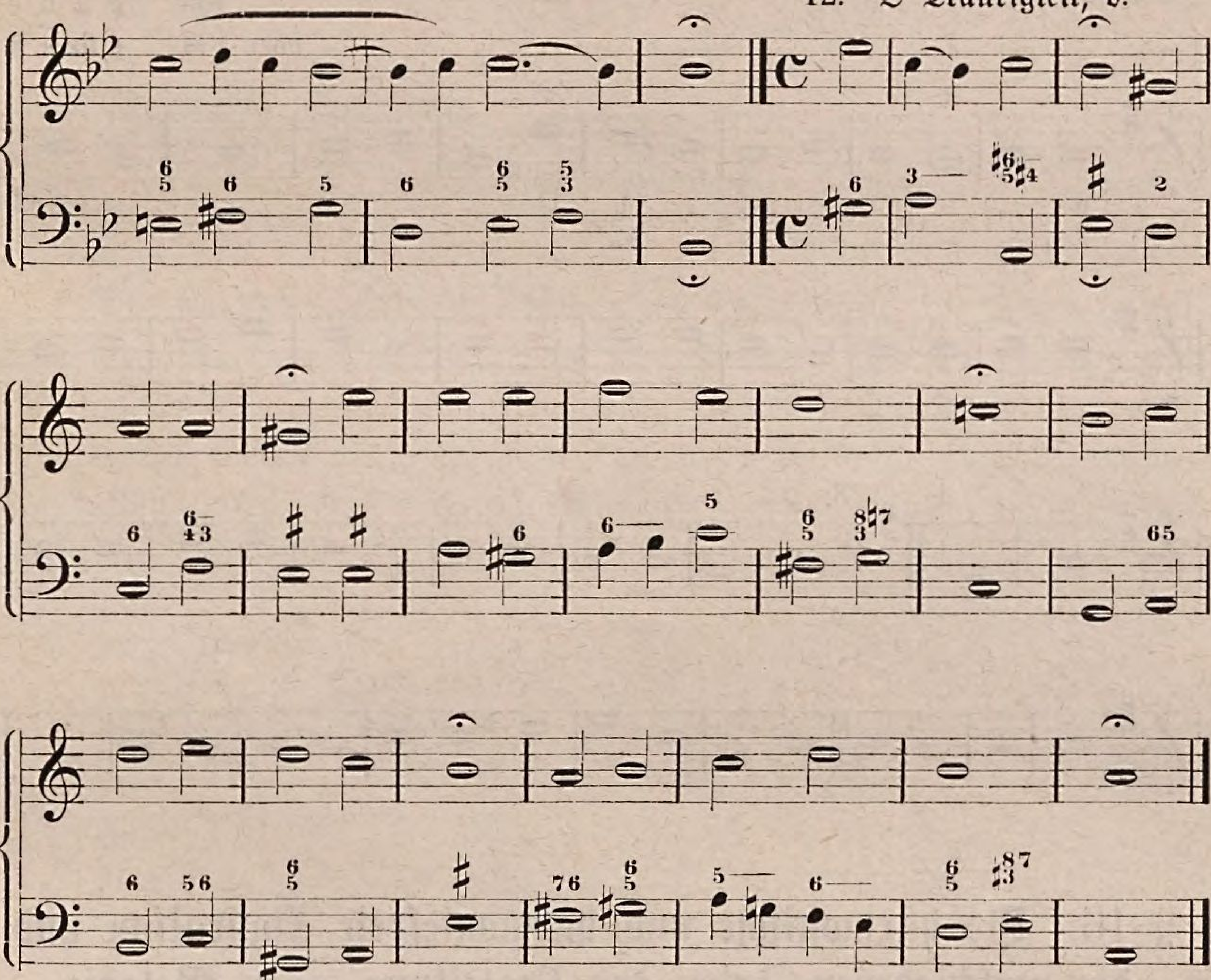
10. Ach was soll ich Sünder.



11. Nun laßt uns Gott dem Vater.



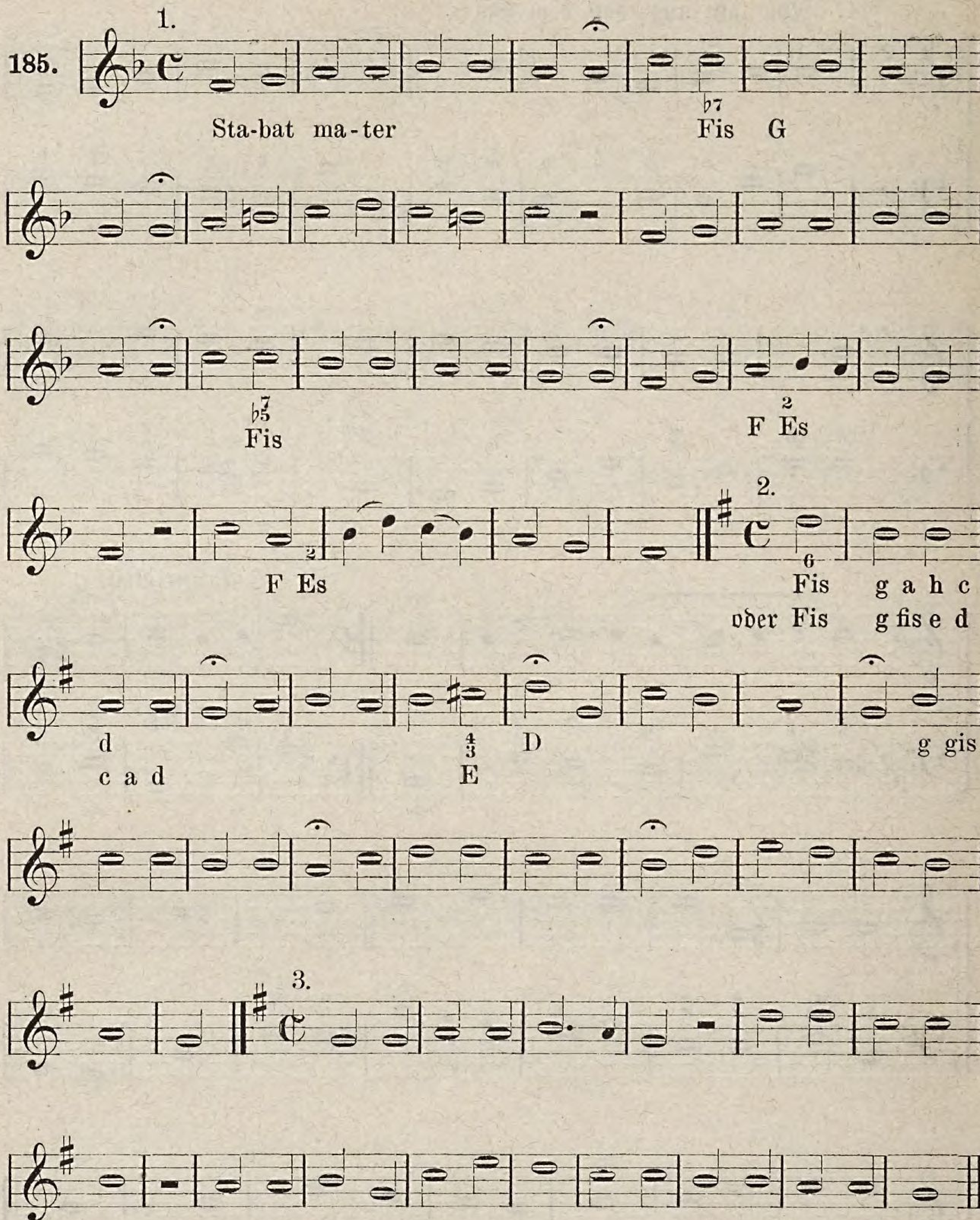
12. O Traurigkeit, o.



Aufgabe. Harmonisire in ähnlicher Weise nachstehende Melodien.

Anmerkung. Bei längern oder sich wiederholenden Noten lassen sich Vorhalte sehr leicht anbringen. Durchgänge lassen sich in den Begleitungsstimmen da am besten anbringen, wo dieselben Terzenschritte machen. Hat man in einer Begleitungsstimme die Bewegung in Viertelnoten einmal angefangen, so muß man dieselbe bis zum nächsten Ruhepunkte auch fortsetzen. (Siehe vorstehende No. 10.)

185.



§ 16. Die harmonische und harmoniefreie Figuration und die verschiedenen Arten der Begleitung einer Melodie.

Die harmoniefremden Töne finden ihre meiste Verwendung in der harmoniefreien Figuration. Bei der harmonischen Figuration erklingen die Töne eines Akkordes nicht gleichzeitig, sondern nacheinander in beliebiger Reihenfolge. In diese Tonfolge wird jedoch sehr häufig ein harmoniefremder Ton eingeflochten, wie folgt:

186.



Die harmoniefreie Figuration wird sehr häufig zur Umschreibung eines harmonischen Tones angewandt. Welcher Ton in diesem Falle der harmonische Ton ist, geht aus dem unterlegten Akkorde hervor, wie folgt:

187.



Der harmonischen Figuration eigenstes Feld ist die Klaviermusik, weil die Töne des Klavieres mehr oder weniger schnell verklingen und nicht beliebig lang ausgehalten werden können. Welch eigenthümliche und reizende Effekte man auf dem Klaviere vermittelst der harmonischen Figuration, welche die Melodie umschwirrt, erzielen kann, ist schon aus folgenden Beispielen zu ersehen.

„La Source“ v. Blumenthal.

188.



Allegretto moderato. „La Cascade“ von Pauer.

189.



Schluß desſelben Stückes.



Mit der harmoniſchen Figuration ſteht in ganz naher Beziehung „die metriſche Figuration“, die ſowohl in einer Stimme allein, als auch in mehrern oder allen Stimmen zugleich angebracht werden kann, zum Beiſpiel:

Metriſche Figuration.

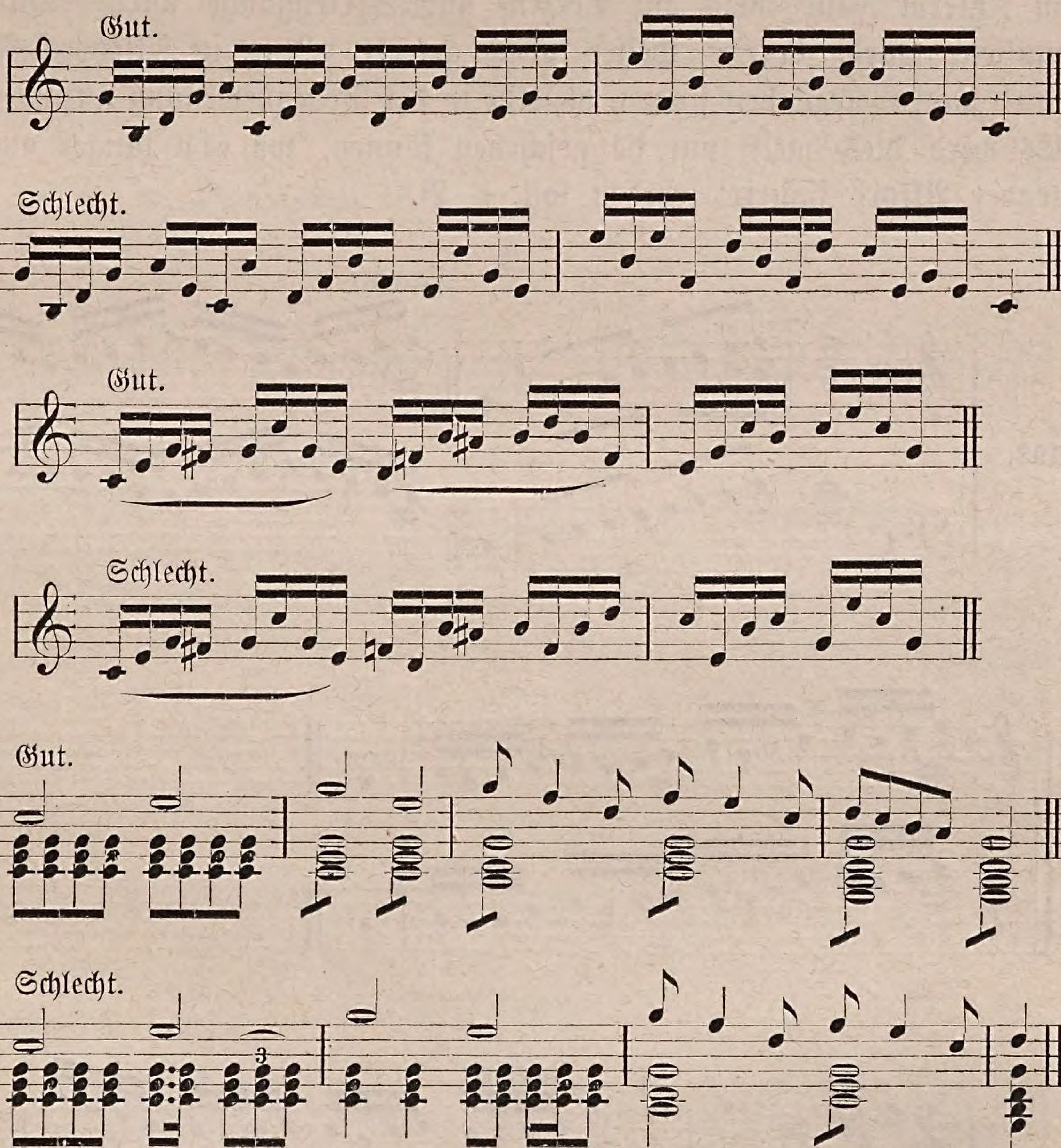
190.





Da unser Gefühl bei einem einmal ergriffenen Motive gerne länger verweilen möchte,' so ist bei der Anwendung der Figuration, namentlich bei der harmonischen und metrischen, ganz besonders auf eine stetige und einheitsvolle Durchführung eines einmal ergriffenen einfachen oder zusammengesetzten Motivs zu halten; denn ein fortwährender Wechsel der Motive würde auf unser Gefühl, das überall Ordnung und Symmetrie verlangt, keinen guten Eindruck machen.

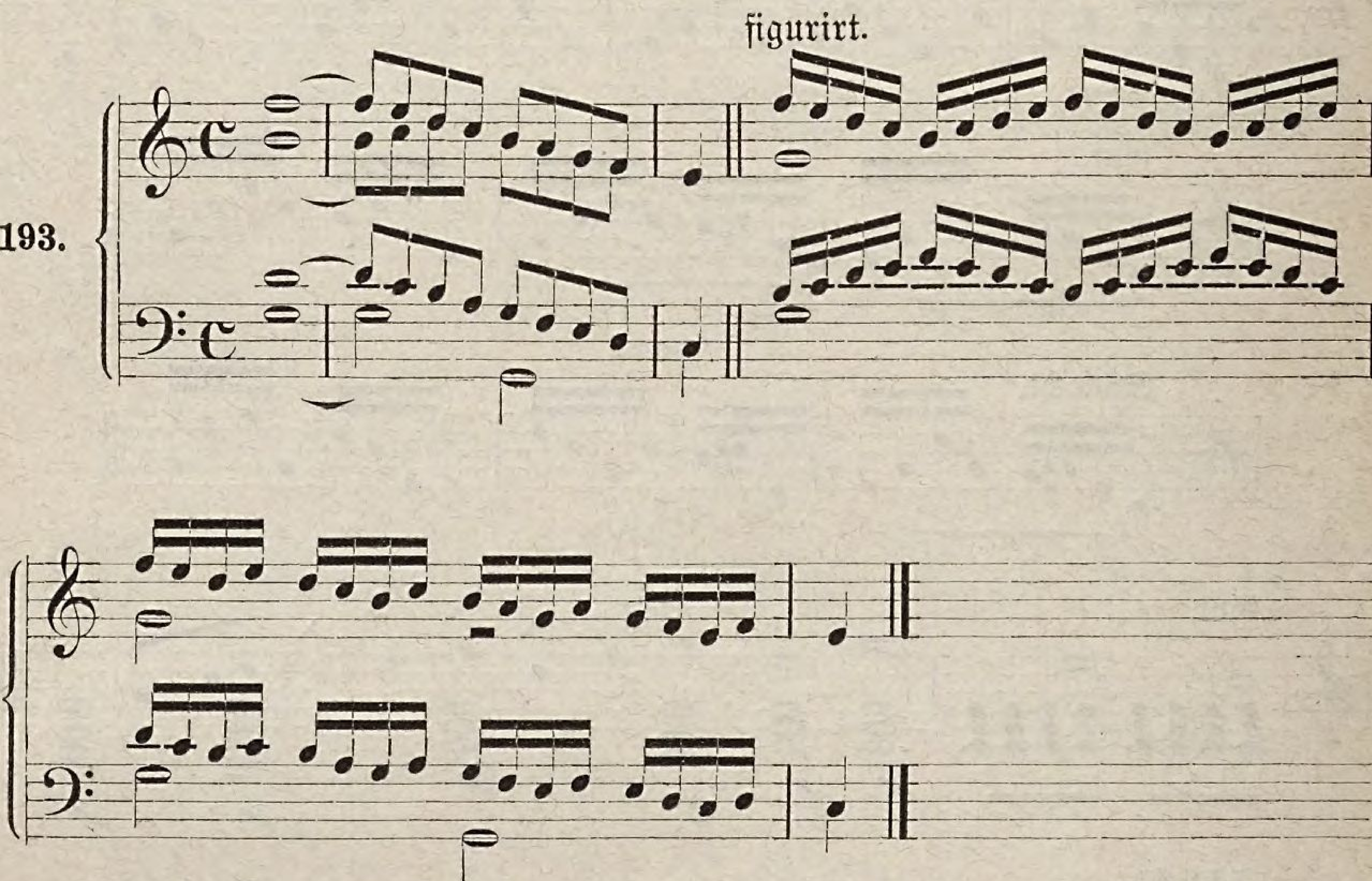
191.



Ein schönes Beispiel von einheitsvoller Durchführung eines Motivs liefert uns folgende wohl jedem Klavierspieler bekannte Etüde von Cramer:

192.


Ueber die h a r m o n i e f r e i e Figuration, welche durch die Anwendung der Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten entsteht, wird nicht mehr viel zu sagen übrig bleiben. Daß auch sie nicht nur in e i n e r Stimme, sondern auch in mehrern Stimmen zugleich angewandt, und daß sie sich in letzterm Falle meist auf Terzen- und Sextengänge wird beschränken müssen, wurde bereits weiter oben gezeigt. Nur in seltenern Fällen wird man Gelegenheit finden, dieselbe in der Gegenbewegung anzuwenden. Es wird dies meist nur da geschehen können, wo e i n länger aushaltender Akkord figurirt werden soll, z. B.

193.


194.


Bei der harmoniefreien Figuration tritt mitunter der Fall ein, daß ein chromatisch veränderter Ton mit dem in einer andern Stimme vorhandenen unveränderten Harmonietone gleichzeitig auftritt, wie folgt:

195.



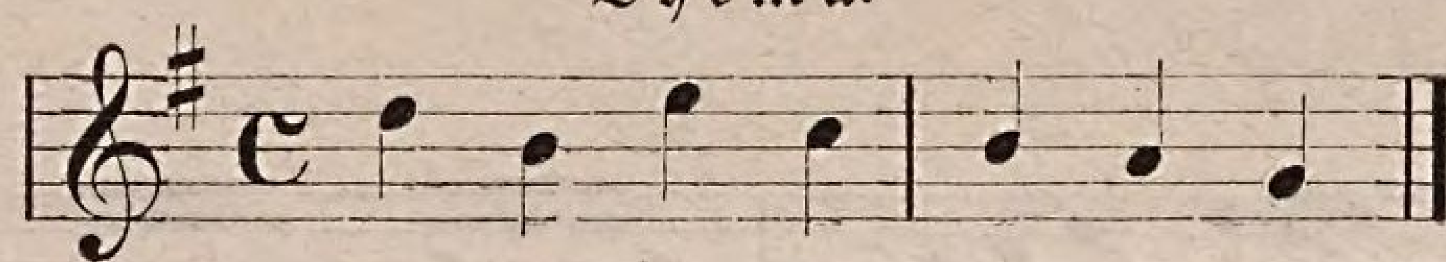


Solche querständig auftretende Hilfs- und Wechselnoten sind, zumal wenn sie in der Oberstimme erscheinen und rasch vorübergehen, im Interesse der guten Stimmführung stets zulässig.

In Nachstehendem soll gezeigt werden, in wie vielfältiger Weise die Figuration zur Belebung und Ausmalung einer ganz einfachen Tonfolge verwandt werden könne. Da eine Erschöpfung aller möglichen Umbildungen dieser einfachen Tonfolge wohl kaum möglich ist, so werden die unten folgenden dem Schüler schon klar machen, welch ein weites Feld sich hier eröffnet.

Thema.

196.

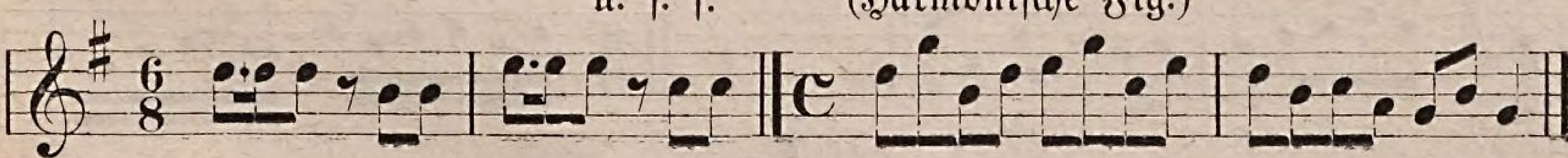


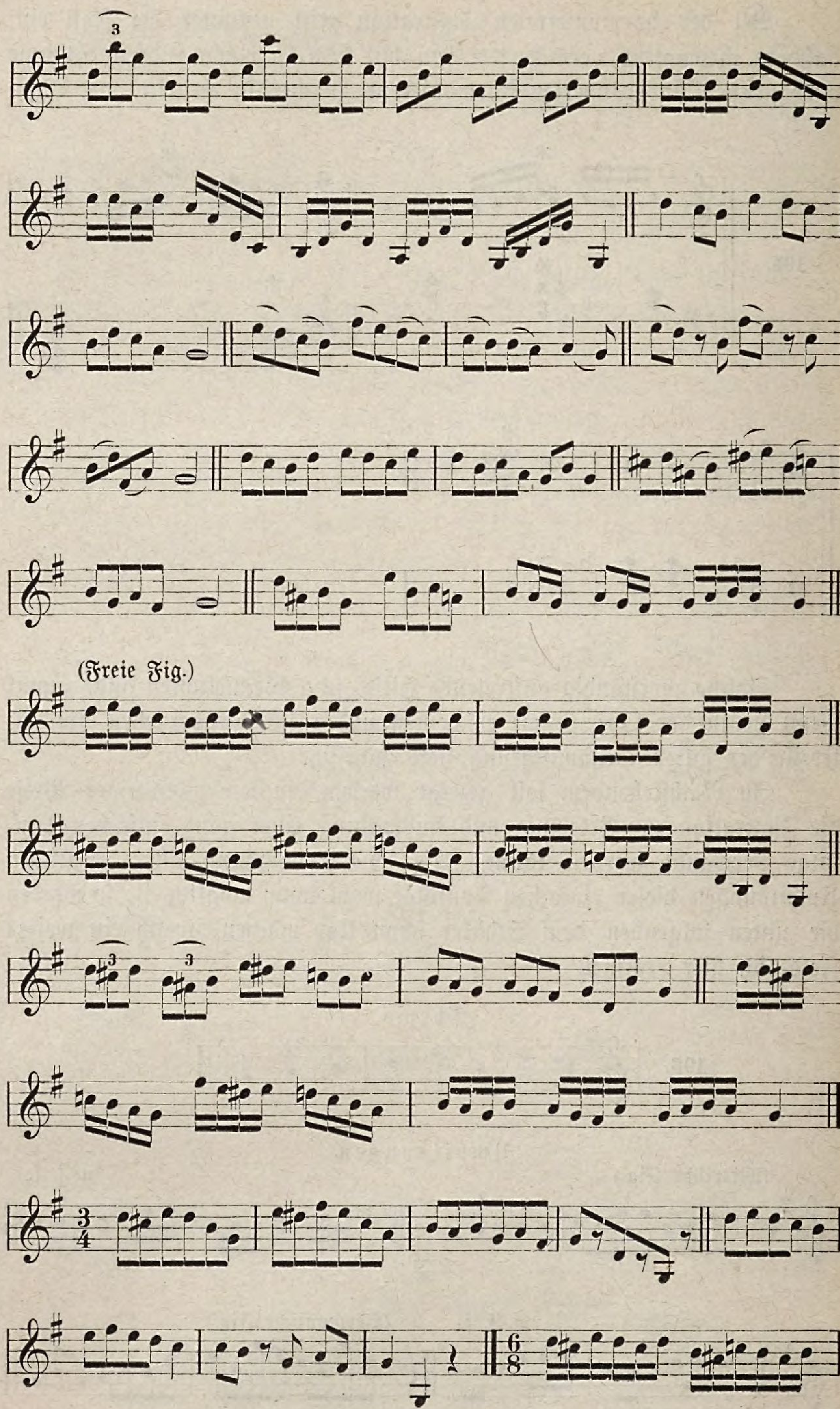
Umbildungen.

(Metrische Fig.) u. s. f.



u. s. f. (Harmonische Fig.)



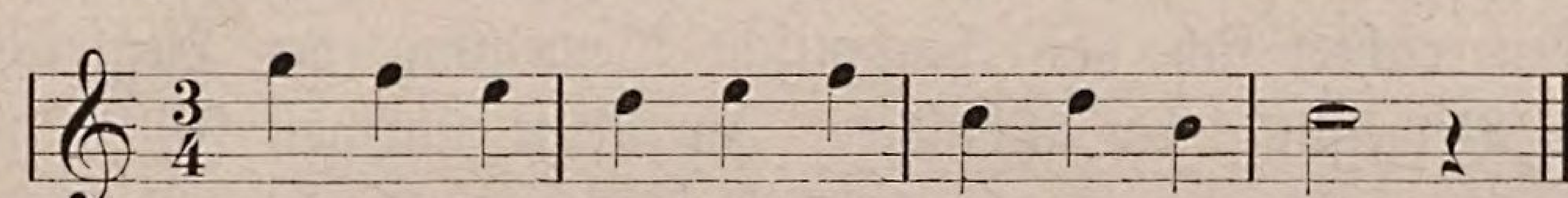

(Freie Fig.)



u. s. f.

Figurire auf ähnliche Weise das folgende Sätzchen:

197.

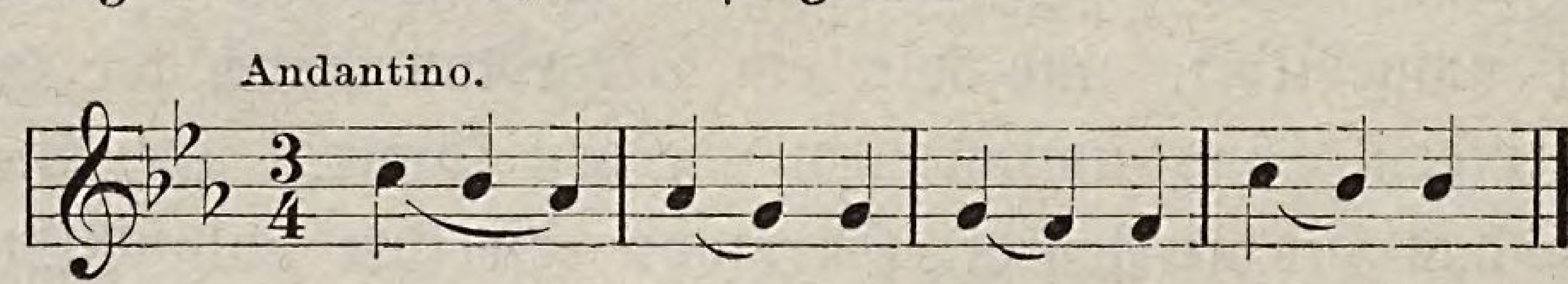


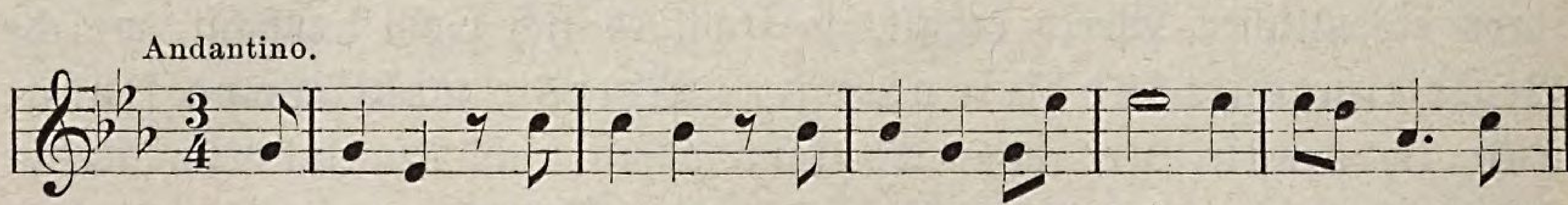
In Vorstehendem wurde gezeigt, in wie vielfältiger und verschiedenartiger Weise eine einfache Melodie oder Harmonie vermittels der Figuration umgebildet, und wie ein Akkordton durch die benachbarten harmoniefremden Töne umschrieben werden könne. Da eine jede Melodie durch das Hinzutreten der Harmonie erst ihre volle Bedeutung und ihren eigentlichen Werth erhält, so fragt es sich wohl zunächst, welche Begleitungsart für diese oder jene Melodie wohl die passendste und zweckmäßigste sei? Es kann damit nicht gemeint sein, welche Akkorde wir zur Begleitung einer gegebenen Melodie auszuwählen haben, sondern welche Form wir der Begleitung in den einzelnen Fällen geben müssen. Vollständige und feste Regeln hierüber aufzustellen, ist ein

Ding der Unmöglichkeit, indem die Umstände, welche auf die Begleitungsart einwirken, zu mannigfaltig und verschiedenartig sein können; denn 1) muß vor Allem der Charakter und das Tempo der zu begleitenden Melodie in Betracht gezogen werden; 2) wird die Form der Begleitung dadurch bestimmt, ob die Melodie eine einfache oder eine ausgeschmückte figurirte sei; 3) ob die Melodie von der menschlichen Stimme oder von einem Instrumente vorgetragen wird, und ob in letzterm Falle ein und dasselbe, oder ein anderes Instrument die Begleitung übernehmen soll; endlich 4) hängt die Form der Begleitung wieder sehr von der Qualität des Tones desjenigen Instrumentes, welches die Begleitung übernehmen soll, ab. Es wird also zu unterscheiden sein, ob das begleitende Instrument den Ton auszuhalten befähigt ist — ob es ein Blas- oder Streichinstrument sei — oder ob dessen Ton verhallend ist, wie der des Klavieres, der Harfe und der Guitarre. — Dieses sind wohl die vorzüglichsten Faktoren, welche die Form der Begleitung bestimmen. Wie schon gesagt, können über die Form einer Begleitung feststehende Regeln nicht aufgestellt werden. Dessenungeachtet wird sich aus den nachstehenden allgemeinen Grundsätzen mit ziemlicher Gewißheit ergeben, wie den eben angeführten Anforderungen, wenigstens im Allgemeinen, Genüge geleistet werden könne.

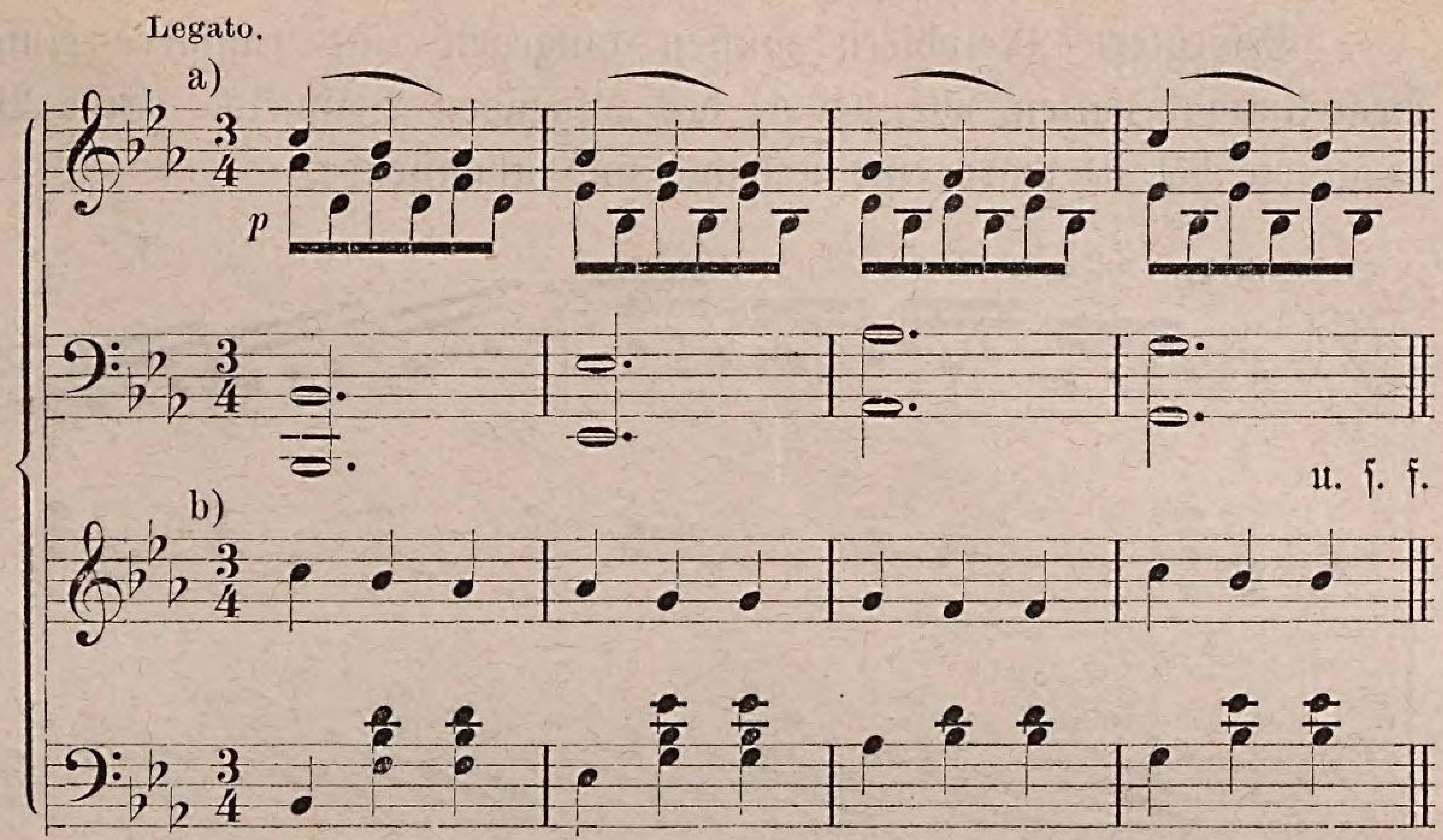
1. Der Zweck einer jeden harmonischen Begleitung ist zunächst wohl der, die Melodie in ein helleres Licht zu stellen und ihre Eigenthümlichkeiten und Schönheiten deutlicher hervortreten zu lassen. Daraus folgt, daß die Melodie durch die Begleitung nie verdunkelt, überwältigt und in den Hintergrund gedrängt werden darf.

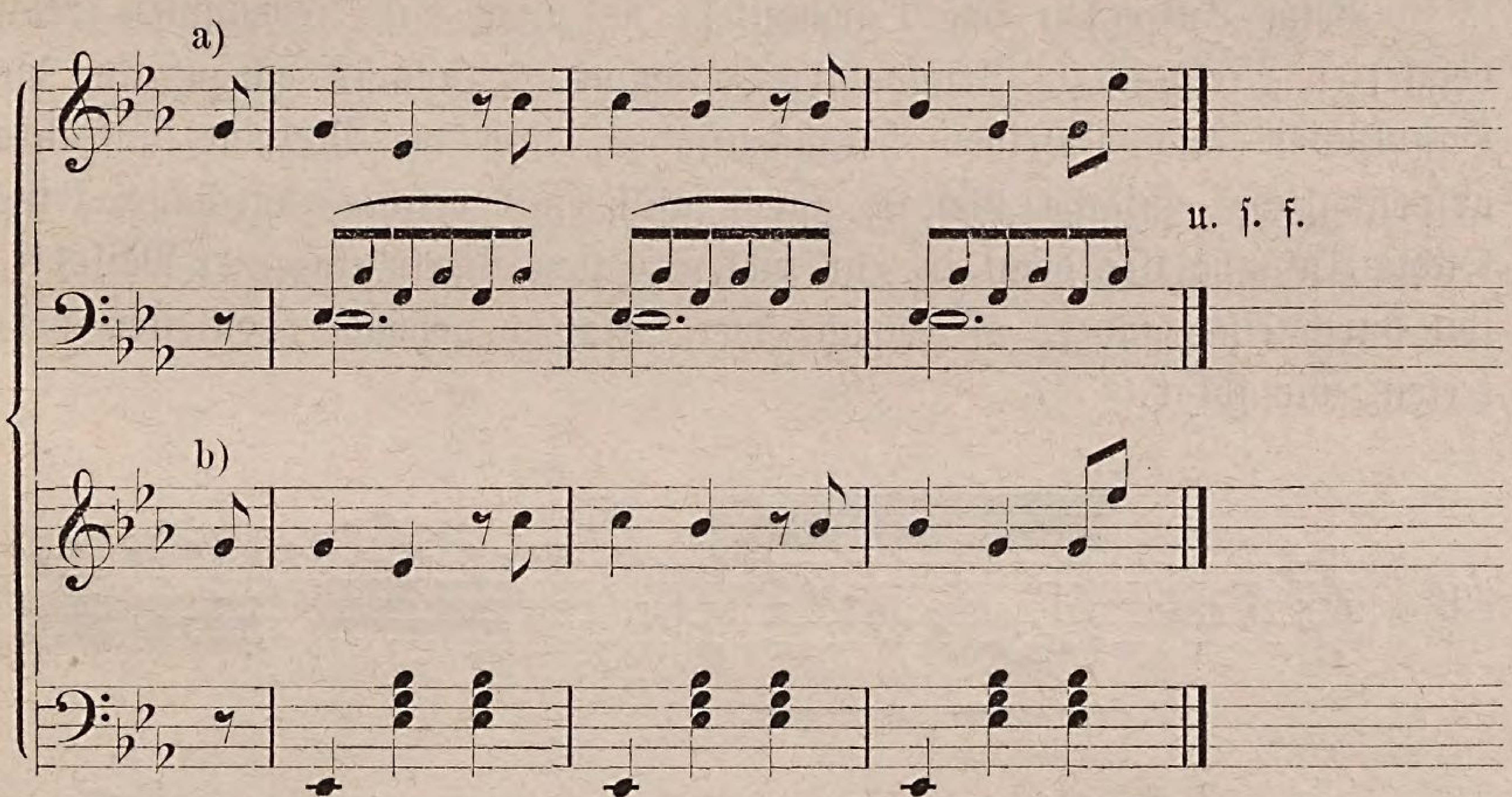
2. Bei ernsten, majestätisch oder gravitätisch einherschreitenden Melodieen richtet sich die rhythmische Bewegung der Begleitung stets nach der Bewegung der Melodie. In allen übrigen Fällen muß hingegen in der Bewegung, d. h. im Notenwerthe der Begleitung, im Gegensatze zur Melodie einige Mannigfaltigkeit herrschen. Einfache, weniger bewegte Melodieen, wie folgende:

198.




erhalten daher in der Regel eine Begleitung wie etwa folgende bei a). Eine Begleitung wie bei b) wäre eine schlechte und unpassende.

199. 

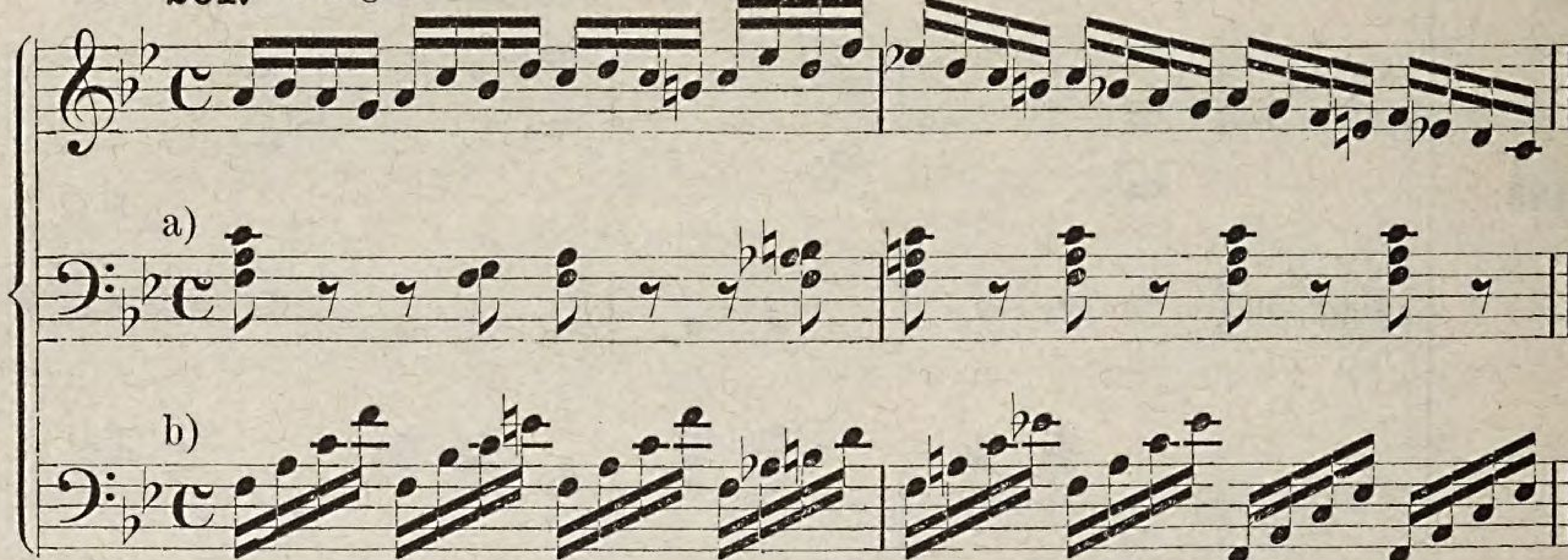


Beide Begleitungen, die gute wie die schlechte, sind in dem Sinne verfaßt, daß das die Begleitung übernehmende Instrument (etwa das Klavier) die Melodie ebenfalls mitspiele. Soll die Melodie jedoch gesungen und vom Klaviere bloß begleitet werden, so müßte die Begleitung der beiden Melodieen so heißen:

200. 

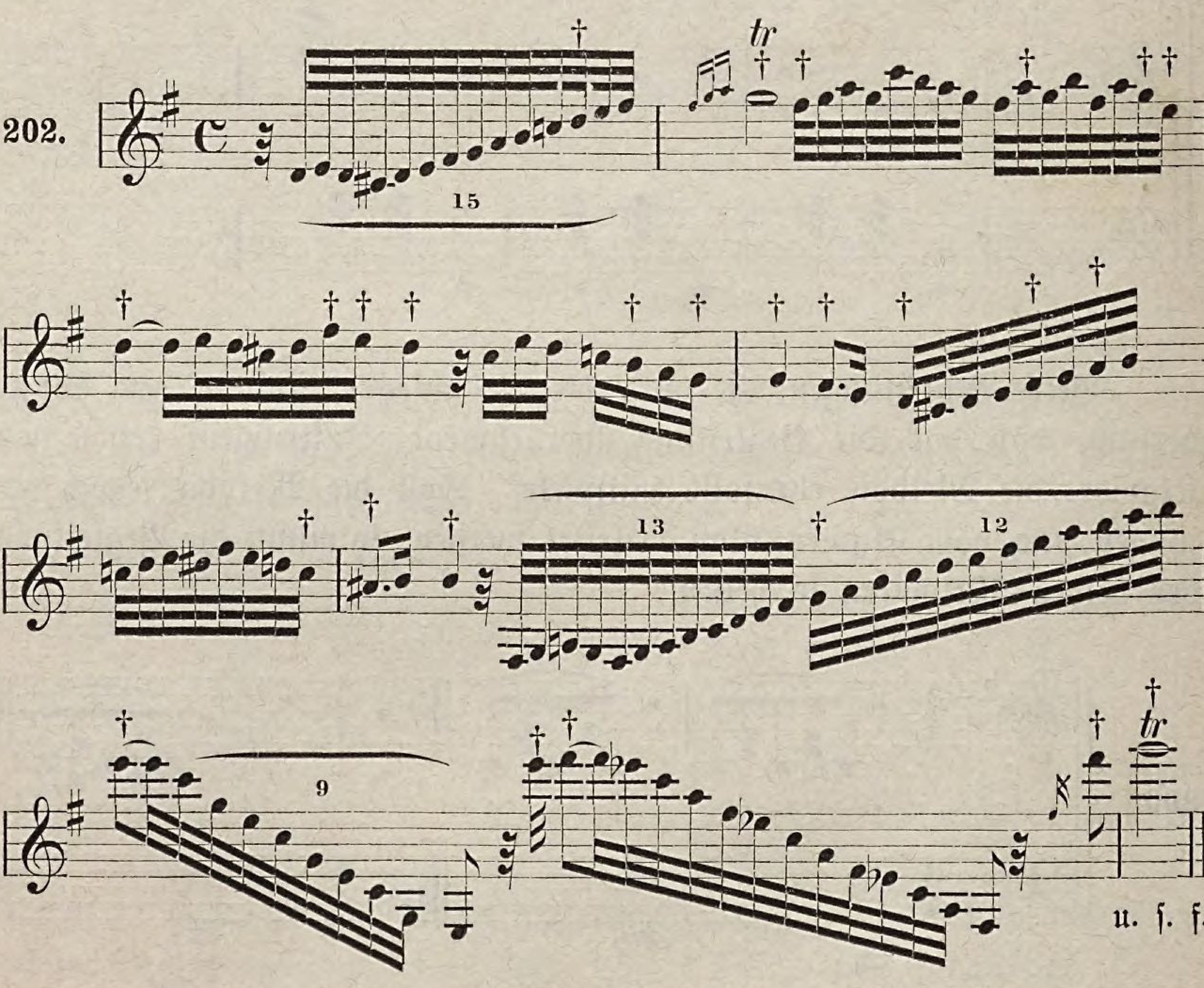
Bewegtere Melodieen müssen hingegen eine ruhigere einfachere Begleitung erhalten wie bei a) des folgenden Beispiels. Eine Begleitung wie bei b) wäre eine schlechte und unpassende.

201. Allegro.

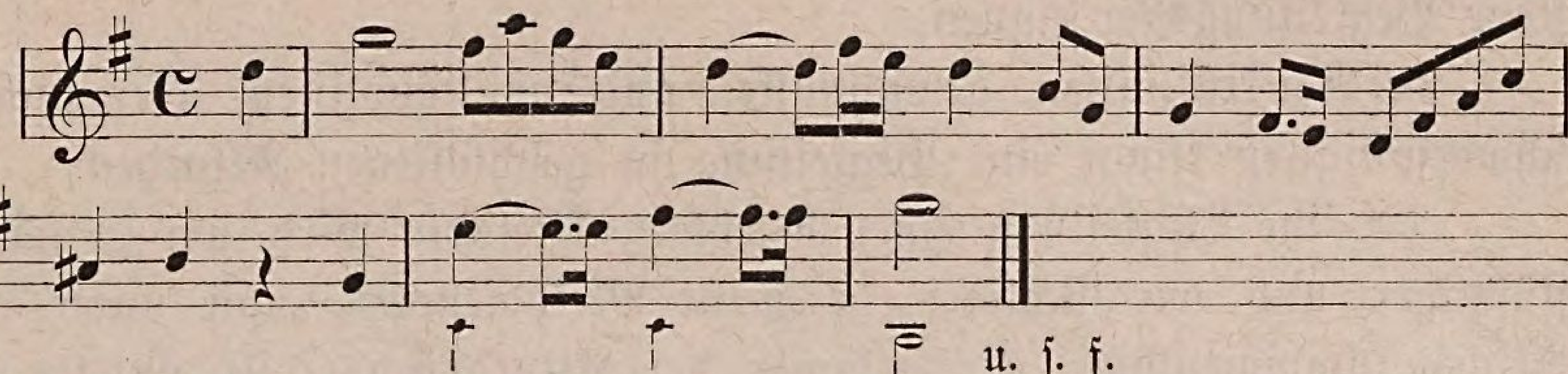


Beim Aufsuchen der Harmonie, die einer mit Nebennoten reich verzierten Melodie zu Grunde liegt, kömmt es zunächst darauf an, die Hauptnoten aus derselben herauszufinden, und die Melodie auf ihre ursprüngliche einfache Gestalt zurückzuführen, welches durchaus keine leichte Aufgabe ist; denn in sehr vielen Fällen ist ein einzelner Melodieton durch eine ganze, oft durch zwei Oktaven gehende Tonleiter vertreten, wie folgt:

202.



Auf ihre Hauptnoten zurückgeführt, würde vorstehende Melodie wohl so heißen:

203. 

u. s. f.

Nachstehende Melodie,

204. 

auf ihre Hauptnoten zurückgeführt, würde so heißen:

205. 

3. Qualitativ verschiedene Töne eignen sich zur Begleitung einer Melodie besser, als die gleichen; daher ist eine Begleitung des Gesanges von der Harfe, dem Klaviere oder der Guitarre im Allgemeinen besser und gefälliger, als die von Blasinstrumenten.

4. Eine Begleitung in gehaltenen Tönen eignet sich vorzugsweise für Blasinstrumente (also auch für die Orgel); eine metrische Begleitung ist bei diesen Instrumenten nur in seltenern Fällen anwendbar, indem eine auf diesen Instrumenten ausgeführte metrisch= oder harmonisch=figurirte Begleitung meist den Eindruck des Komischen macht. Folgende Begleitungsarten sind daher auch für die Orgel nicht zulässig.

206. 

Soll dennoch in eine von Blasinstrumenten auszuführende Begleitung etwas mehr Leben gebracht werden, so kann dies nur mit Hilfe der harmoniefreien Figuration geschehen, welche auch in der Orgelmusik am gebräuchlichsten ist.

5. Metrisch= und harmonisch=figurirte Begleitungen sind ganz besonders bei Instrumenten mit verhallendem Tone: der Harfe, dem

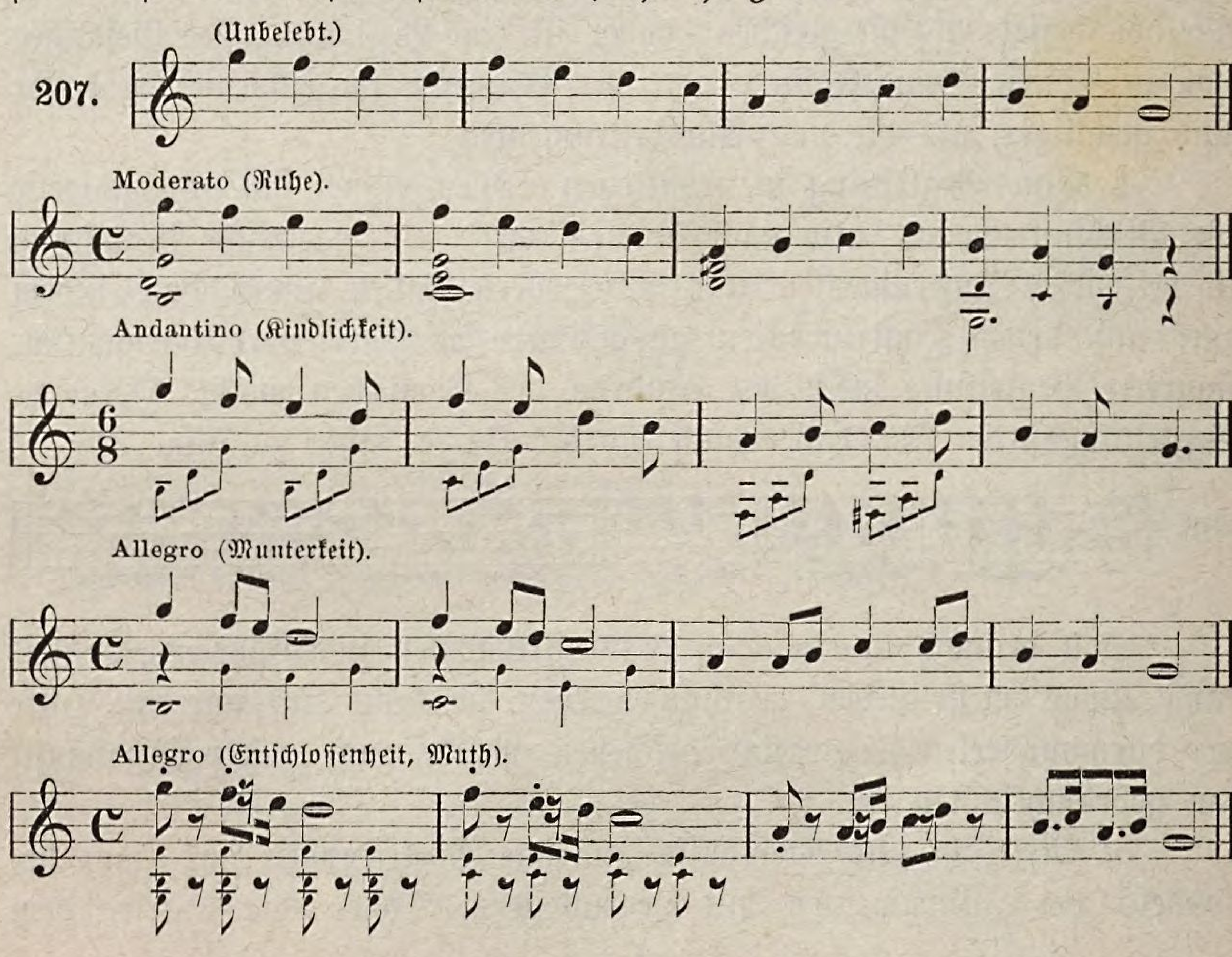
Klaviere, der Guitarre, nichts desto weniger aber auch bei den Streichinstrumenten an ihrem Platze, indem die Streichinstrumente sich zu jeder Begleitungsart eignen.

6. Am kräftigsten, gewichtigsten und inhaltsvollsten, aber auch am schwerfälligsten klingt eine Begleitung in geschlossenen Akkorden.

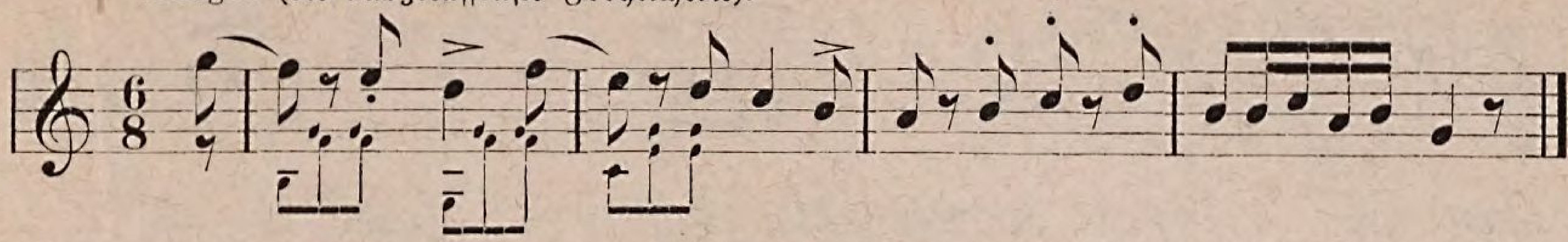
7. Eine Begleitung einer belebtern Melodie wird um so leichter, flüchtiger und durchsichtiger, je mehr Melodienoten man unter einen Akkord zusammenfaßt, je sparsamer der Akkordwechsel ist und je mehr die begleitenden Akkorde durch Pausen getrennt sind.

8. Weil die Art der Begleitung zum größten Theile von dem Charakter der Melodie abhängt, so muß *dieser* bei der Wahl der Begleitungsart vor Allem berücksichtigt werden. Der Charakter einer Melodie aber wird größtentheils durch ihre rhythmische Einrichtung bedingt. Um viele Worte zu sparen, wird es besser sein, an einem Beispiele zu zeigen, welche verschiedenartige Effekte durch die Veränderung der rhythmischen Form einer einfachen Melodie, deren Intervalle in den meisten Fällen nicht einmal geändert zu werden brauchen, hervorgerufen und möglich werden. Die Form der Begleitung wird sich dann jedesmal von selbst ergeben. Gleichzeitig wird dadurch auch dem Schüler die Wichtigkeit und der große Einfluß des Rhythmus, der doch die eigentliche Seele der Musik ist, zur Anschauung gebracht, und seine besondere Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt.

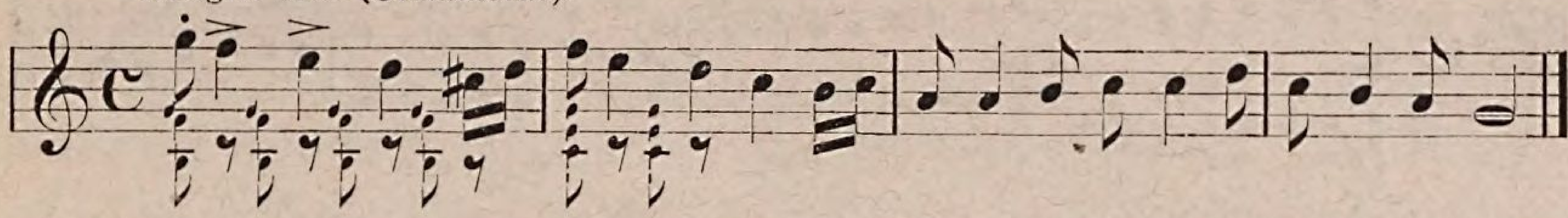
207.



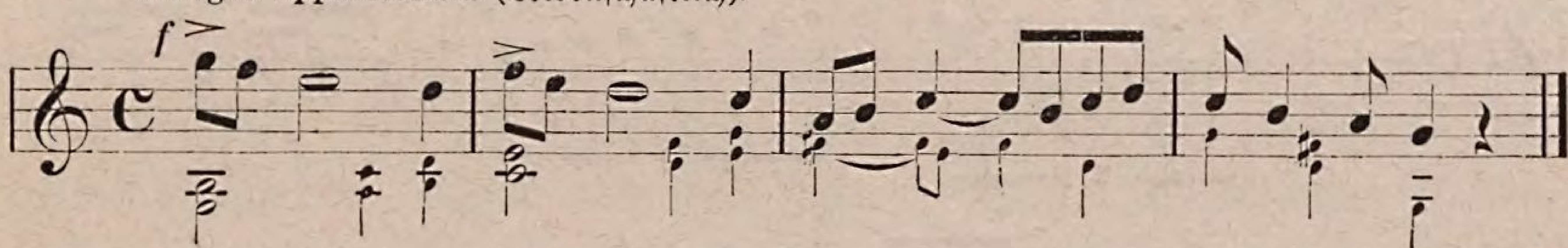
Allegro (die ausgelassenste Fröhlichkeit).



Allegro vivo (Ermunternd).



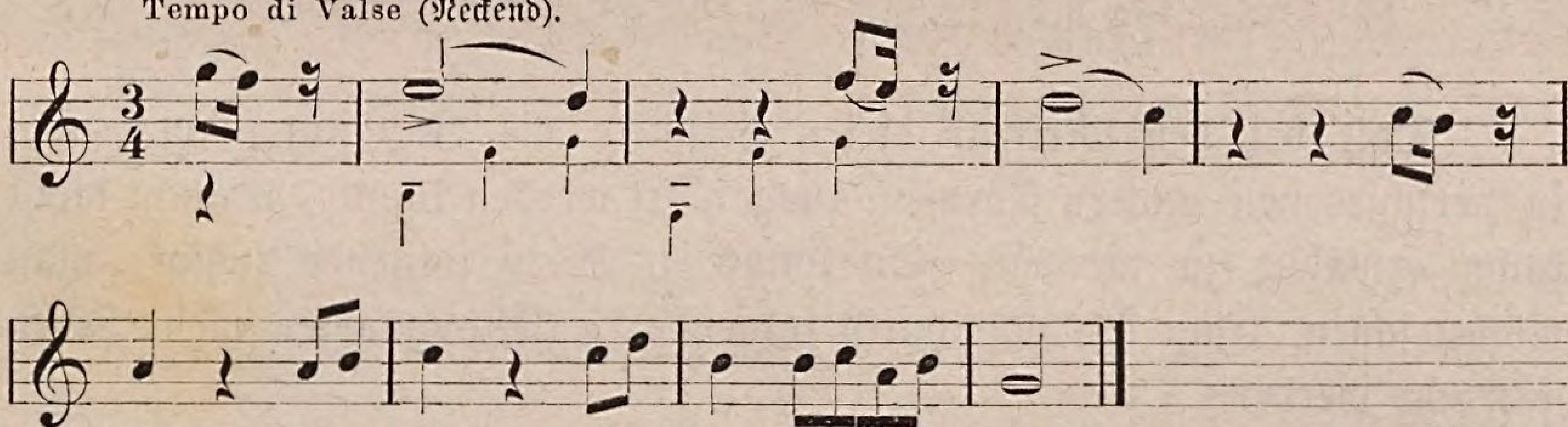
Allegro appassionata (Leidenschaftlich).



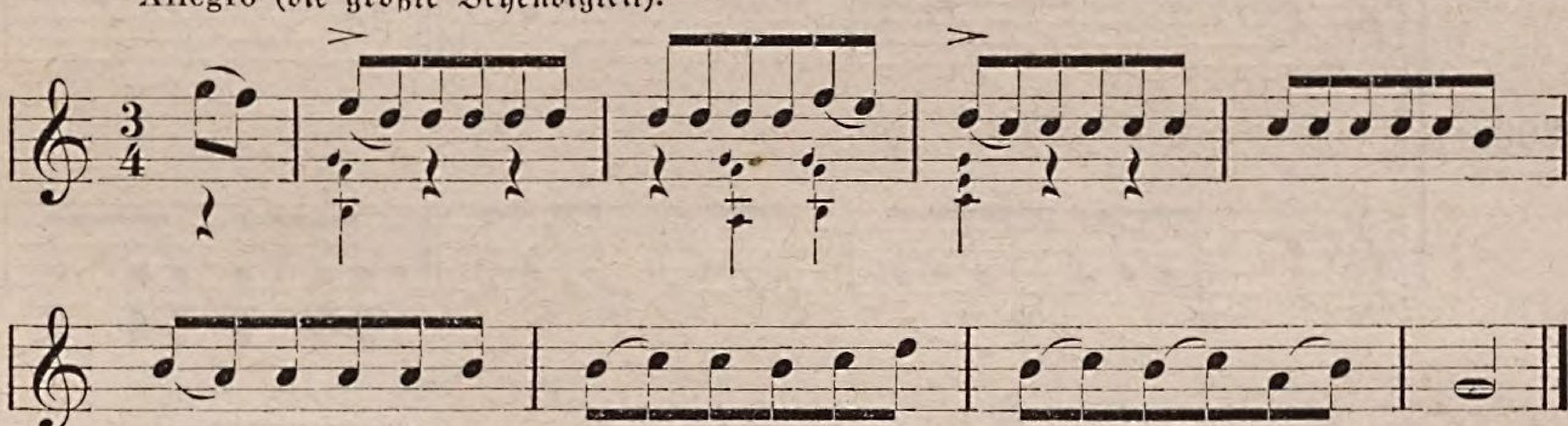
Allegretto scherzando (Munterkeit).



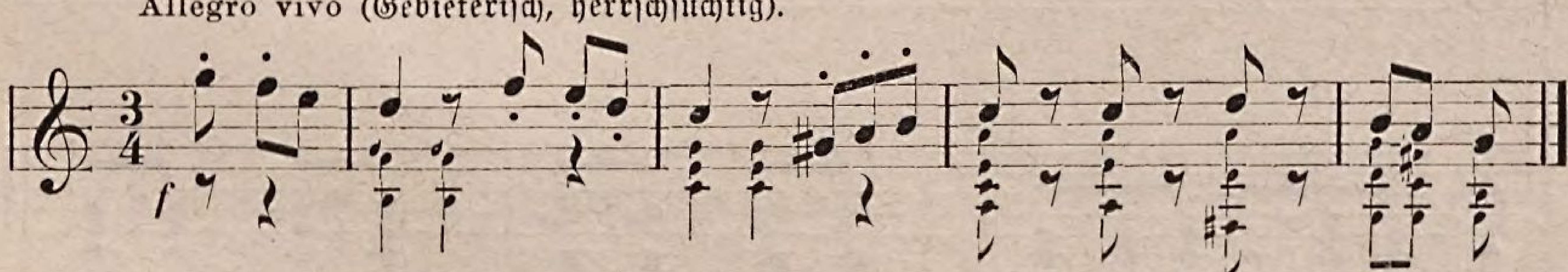
Tempo di Valse (Neckend).



Allegro (die größte Behendigkeit).



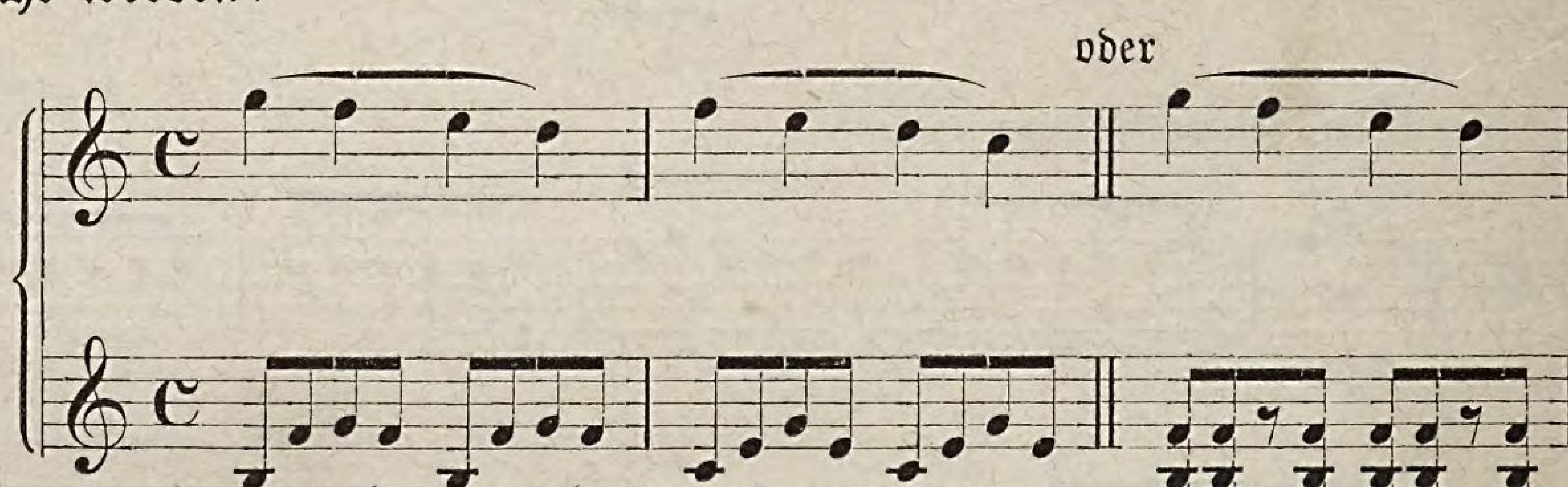
Allegro vivo (Gebieterisch, herrschsüchtig).

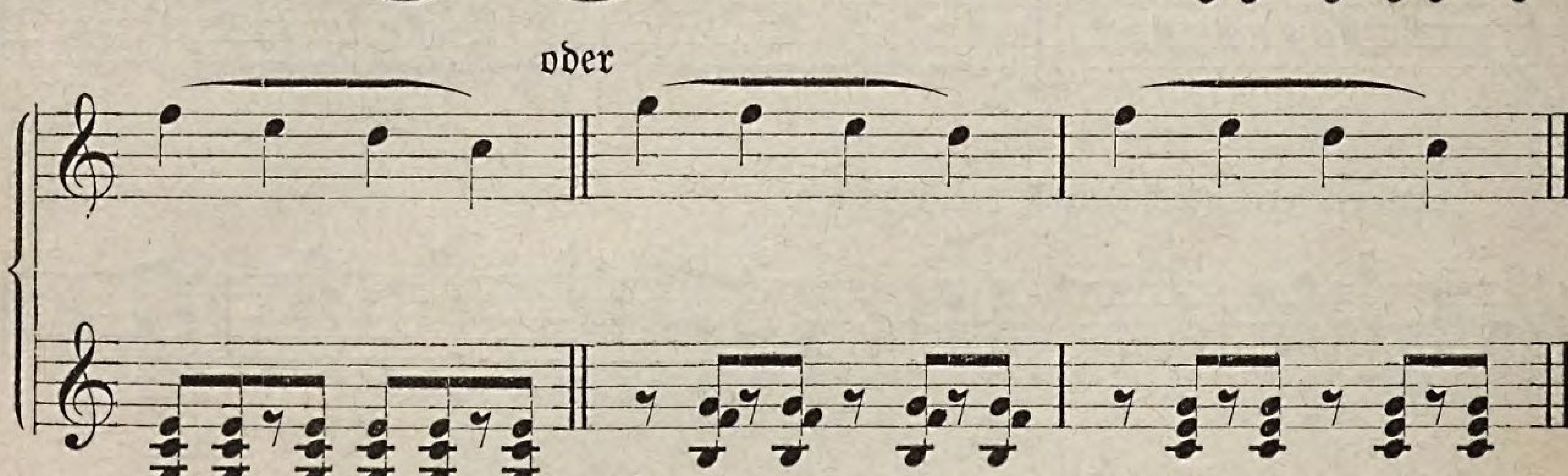




Daß bei den Meisten dieser Beispiele die Begleitung auch noch in verschiedenen andern Formen ausgeführt werden könnte, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. So könnte z. B. in folgende ruhige, man möchte sagen, träge Melodie durch folgende Begleitungsarten mehr Leben gebracht werden:

208.





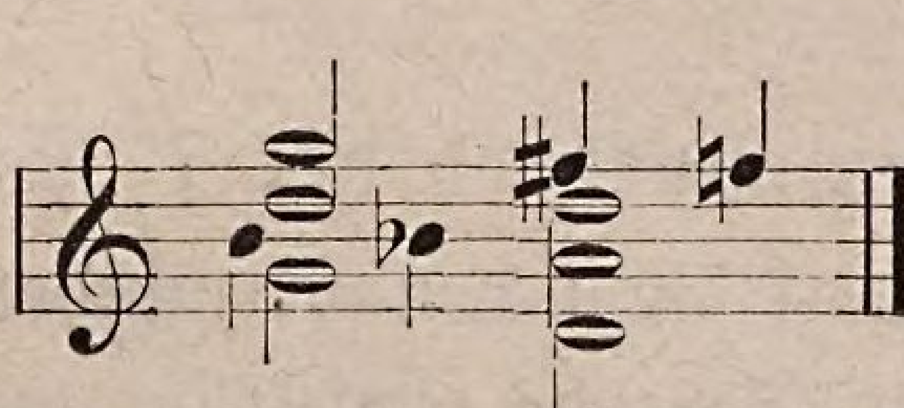
§ 17. Die chromatisch veränderten sogenannten alterirten Akkorde.

Um das Bestreben eines dissonirenden Akkordes nach seiner Auflösung noch zu verstärken, kann man in gewissen Dreiklängen und Septimenakkorden einzelne Töne um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen, wodurch ein chromatisch veränderter, oder ein sogenannter *alterirter* Akkord entsteht, der scheinbar einer andern Tonart angehört, als derjenigen, in welcher er auftritt. Das Verständniß und die richtige Schreibart dieser Akkorde macht dem Uneingeweihten große Schwierigkeiten. In den Septimenakkorden findet eine Alteration nur an denjenigen Akkordbestandtheilen statt, die bei der Auflösung des Akkordes ohnehin schon um eine *ganze* Stufe steigen oder fallen. Findet an einem Akkorde die Alteration erst während der Dauer des Akkordes statt, d. h. tritt der Akkord nicht gleich von vorneherein in chromatisch veränderter Gestalt auf, so ist derselbe *nicht* als alterirter Akkord anzusehen, und die chromatisch veränderte Note muß als *chromatische Durchgangsnote* betrachtet werden. Dies ist meistens der Fall bei dem *übermäßigen* Dreiklange, der nur äußerst selten als selbständiger Akkord gebraucht wird. Auch als *Wechselnote* kann die chromatisch veränderte Note im übermäßigen Dreiklange, je nach seinem Auftreten, erklärt werden, wie wir bereits in No. 176 gesehen haben.

Chromatische Durchgänge. Desgleichen.

209. 

Wenn man aus einem Durdreiklang einen Molldreiklang (und umgekehrt) entstehen läßt, so ist die chromatisch veränderte Note nicht als eine Alteration, sondern als chromatischer Durchgang anzusehen.

210. 

Alterationen sind im Allgemeinen nur üblich an denjenigen Akkorden, die nach dem tonischen oder dem Dominanten-Dreiklange fortschreiten. Zu den erstern gehören 1) der Dominanten-Dreiklang, 2) der verminderte Dreiklang und der kleine Septimenakkord der 7. Stufe der Durtonleiter, und 3) der Hauptseptimenakkord. Zu den nach dem Dominanten-Dreiklange fortschreitenden Akkorden gehören 1) der Unterdominanten-Dreiklang der Molltonart, 2) der Unterdominanten-Septimenakkord, und 3) der Septimenakkord der zweiten Stufe der Dur- und Molltonart, der sowohl nach dem Dominanten- als nach dem tonischen Dreiklange fortschreiten kann. Aus diesem Grunde eignet sich denn auch der letztgenannte Akkord zu der vielfachsten Alteration.

a) Der Dominantendreiklang.

An diesem Akkorde kann nur die Quinte erhöht werden. Da diese Erhöhung der Quinte aber meist während der Dauer des Akkordes geschieht, und diese erhöhte Note dann die Eigenschaft eines chromatischen Durchganges annimmt, so hat dieser Akkord für uns kein weiteres Interesse.

211.


b) Der verminderte Dreiklang der 7. Stufe der Durtonart.

Dieser Akkord wird bekanntlich fast nur in seiner ersten Umkehrung gebraucht, und es kann seine Terz alterirt, d. h. erniedrigt werden, wie folgt:

212.


Dieser alterirte Sextakkord klingt am besten, wenn er auf leichtem Takttheile erscheint, und wenn ihm der tonische Dreiklang vorangeht und nachfolgt.

c) Der kleine Septimenakkord der 7. Stufe der Durtonart.

Dieser Akkord enthält schon den verminderten Dreiklang. In demselben kann die Terz und Septime erniedrigt werden, und es muß auch

ihm dann der tonische Dreiklang vorausgehen und nachfolgen. Dieser alterirte Akkord ist nur in seiner Grundform und Terzlage brauchbar, weil bei seiner ersten Umkehrung Quintenparallelen nicht zu vermeiden sind.

213.



d) Der Hauptseptimenakkord der Durtonart.

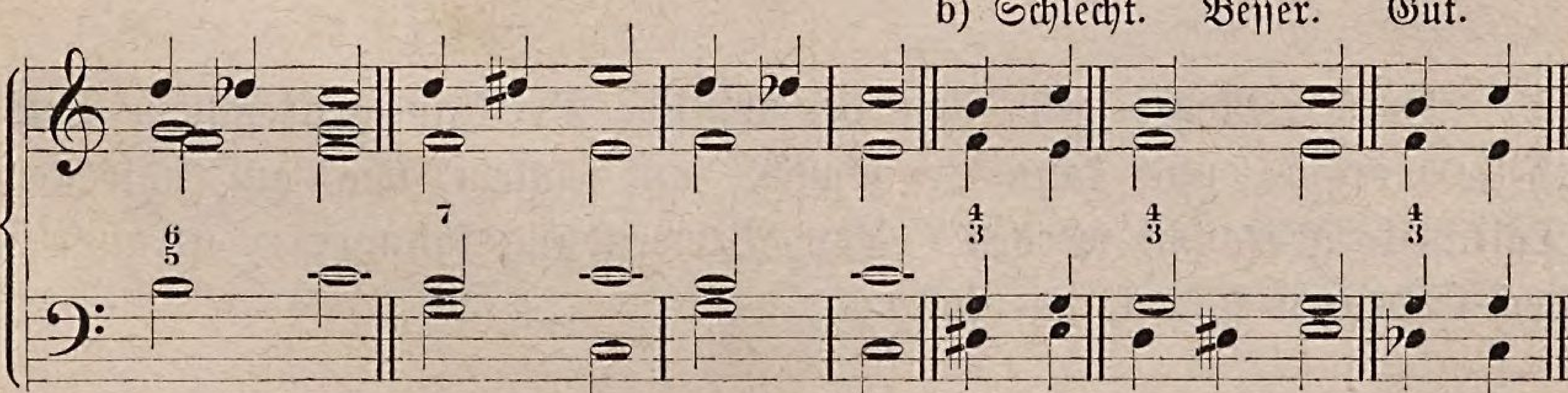
In diesem Akkorde kann die Quinte erhöht oder erniedrigt werden. Eine Fortschreitung des alterirten Hauptseptimenakkordes nach dem tonischen Molldreiklange klingt querständig und unnatürlich, und ist deßhalb nicht gebräuchlich. Auch kann die Alteration nur bei gewissen Formen des Akkordes stattfinden. So z. B. klingt die Erhöhung oder Erniedrigung seiner Quinte, wenn der Akkord in seiner ersten Umkehrung und in seiner Septimenlage steht, sehr schlecht, in seiner Quintlage aber viel besser (siehe Beisp. 214,a). Desgleichen klingt seine zweite Umkehrung mit im Basse liegender erhöhter Quinte immer häßlich, mit erniedrigter Quinte aber gut, u. s. w. (siehe Beisp. 214,b). Auch bei diesem Akkorde tritt der chromatisch veränderte Ton meistens als chromatischer Durchgang auf. Bei der Anwendung dieses alterirten Akkordes ist darauf zu halten, daß die alterirte Note im Akkorde so gelegt werde, daß sie keine verminderte Terz mit der nebenliegenden Stimme, d. h. mit der Terz oder Septime des Akkordes, bildet, weil beide Töne in denselben Ton fortschreiten.

a) C-dur. Schlecht. Noch viel schlechter. Gut. Noch besser.

214.



b) Schlecht. Besser. Gut.



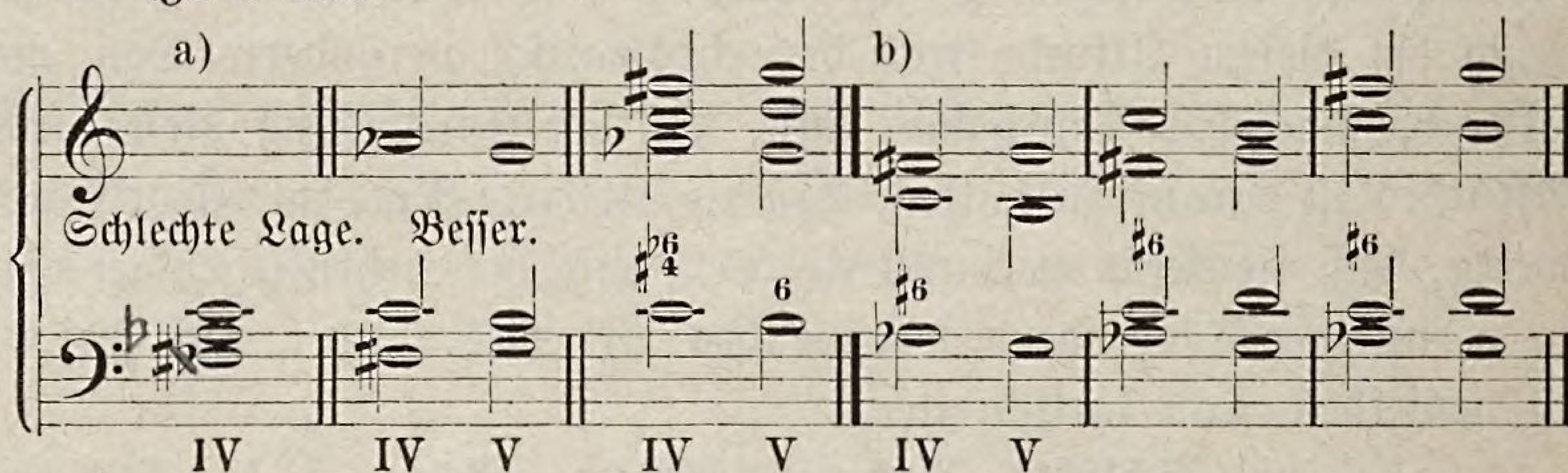


e) Der Unterdominanten-Dreiklang der Molltonleiter.

Bei seiner Fortschreitung nach dem Dominanten-Dreiklang kann sein Grundton erhöht werden. Diese Alteration wird meistens nur an seiner ersten Umkehrung vorgenommen, weil er als alterirter Akkord in seiner Grundform und zweiten Umkehrung wenig brauchbar ist (Beisp. No. 215,a). Als Sextakkord wird er dagegen viel gebraucht, und ist als solcher in der Musiktheorie unter dem Namen „übermäßiger Sextakkord" bekannt, weil sein erhöhter Grundton gegen die im Basse liegende Terz eine übermäßige Sexte bildet. Nur seine Quinte kann im 4stim. Satze verdoppelt werden (Beisp. 215,b) Der übermäßige Sextakkord tritt meistens frei ein; seine übermäßige Sexte erscheint jedoch nicht selten als chromatischer Durchgang (Beisp. 215,c).

In C-moll.

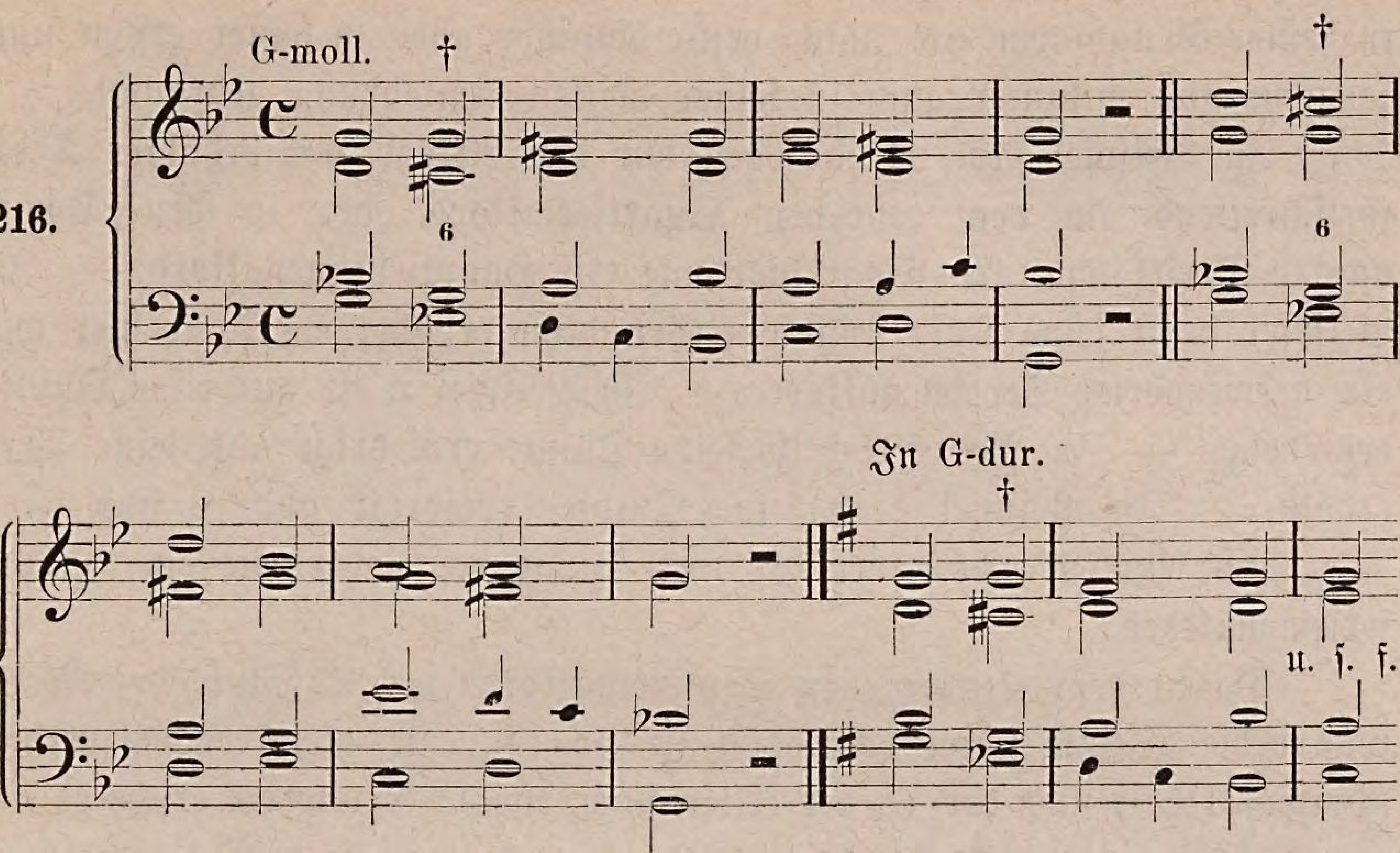
215.





In der Regel geht ihm der tonische Dreiklang auf gutem Takttheile voraus, und kann er sowohl auf gutem wie auf schlechtem Taktheile gebraucht werden. Gute Verwendung kann er u. a. auch in den Cadenzen finden, wie folgt:

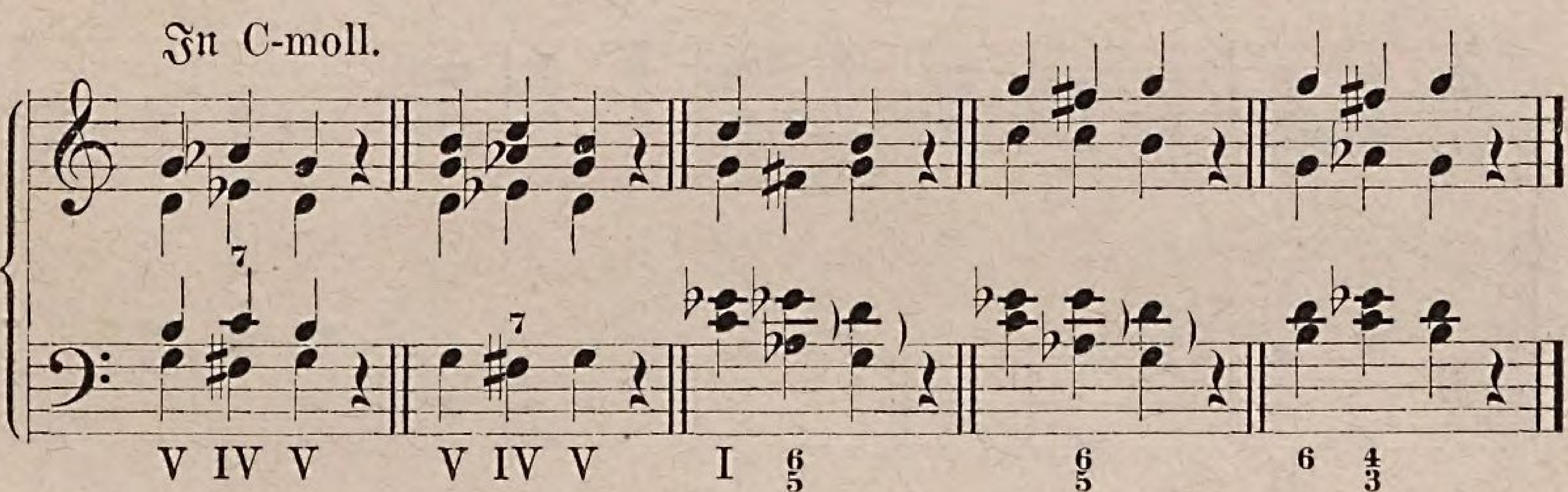
216.



f) Der Unterdominant-Septimenakkord der Molltonart.

In diesem, ebenfalls nach dem Dominanten-Dreiklang fortschreitenden Septimenakkorde kann, wie in dem Unterdominanten-Dreiklange, der Grundton erhöht werden. Dieser alterirte Akkord klingt wie ein Hauptseptimenakkord, ist aber, wie wir gleich sehen werden, mehrfach enharmonisch mehrdeutig, was seine richtige Schreibart sehr erschwert. Er wird meistens in seiner ersten Umkehrung gebraucht, bei deren Auflösung aber ziemlich unschädliche Quintenparallelen entstehen, und die man nicht selten bei größern Meistern (Haydn, Mozart, Beethoven u. A.) findet.

217.



g) Der Septimenakkord der zweiten Stufe der Dur- und Molltonart.

Dieser Akkord kann, wie in § 14 gezeigt, nach dem Dominanten- oder nach dem tonischen Dreiklange fortschreiten, und läßt die meisten Alterationen zu, denn es können sein Grundton und seine Terz erhöht, und seine Quinte kann erniedrigt werden; auch können diese Alterationen im Einzelnen oder insgesammt stattfinden. Dieser alterirte Akkord wird

in seiner Grundform gar nicht, desto häufiger aber in seiner ersten und zweiten, und mitunter auch in seiner dritten Umkehrung gebraucht.

In Beispiel No. 218,a sehen wir den Akkord mit erhöhter Terz, fortschreitend in den tonischen Quartsextakkord oder in den Dominanten-Dreiklang. Er klingt hier wie ein Hauptseptimenakkord. — In Beispiel b ist seine Terz und sein Grundton erhöht; er klingt hier wie ein verminderter Septimenakkord. — In Beispiel c ist nur seine Quinte erniedrigt. — In Beispiel d ist seine Quinte erniedrigt und seine Terz erhöht. — In Beispiel e ist seine Quinte erniedrigt und es sind seine Terz und sein Grundton erhöht, und klingt er wieder wie ein Hauptseptimenakkord.

Da in dem leitereigenen Septimenakkorde der 2. Stufe der Molltonart die Quinte schon erniedrigt ist, so kann sie hier erhöht werden (Beisp. 218,f), und der in der Alteration erhöhte Grundton erscheint bei der Auflösung des Akkordes nicht selten in enharmonischer Verwechslung, welches die Erklärung seiner Abstammung sehr erschwert.

218.









Es ist nun die Aufgabe des Schülers, die chromatischen Veränderungen all' dieser Akkorde in verschiedenen Tonarten auszuführen.

§ 18. Die Mehrdeutigkeit der Akkorde.

Es gibt eine diatonische und eine enharmonische Mehrdeutigkeit der Akkorde. Letztere ist für unsere Zwecke die wichtigere.

Ein und derselbe Akkord kann in mehrern Tonarten leitereigen sein, und nennt man dies die diatonische Mehrdeutigkeit desselben. So haben z. B. die Tonarten von C- und G-dur diejenigen Dreiklänge gemeinsam, in denen der Ton fis nicht vorkömmt. Es sind dies der C- und G-dur- und der E- und A-moll-Dreiklang. C-dur und F-dur haben den C- und F-dur- und den D- und A-moll-Dreiklang gemeinsam. C-dur und E-moll haben den E- und A-moll und den C-dur-Dreiklang gemeinsam u. s. f. Der A-moll-Dreiklang ist, wie man sieht, gemeinsam in C-, F- und G-dur und in E- und A-moll. Er kann demnach als Verbindungsmittel dieser fünf Tonarten dienen. Ein und derselbe Hauptseptimenakkord findet sich in Dur- sowie auch in der gleichnamigen Molltonart (z. B. C-dur und C-moll) auf der fünften Stufe. Der kleine Septimenakkord h d f a findet sich als leitereigener Akkord auf der 7. Stufe in C-dur und auf der 2. Stufe in A-moll, löst sich in C-dur aber anders auf als in A-moll, weil sein Grundton dort der Leitton der Tonleiter ist, hier aber nicht.

Durch die Verbindung mehrerer, zweien Tonarten gemeinschaftlicher Dreiklänge kann man auf eine möglichst glatte und fast unmerkliche Weise aus einer Tonart in eine nächstverwandte gelangen, wie folgt:

219.



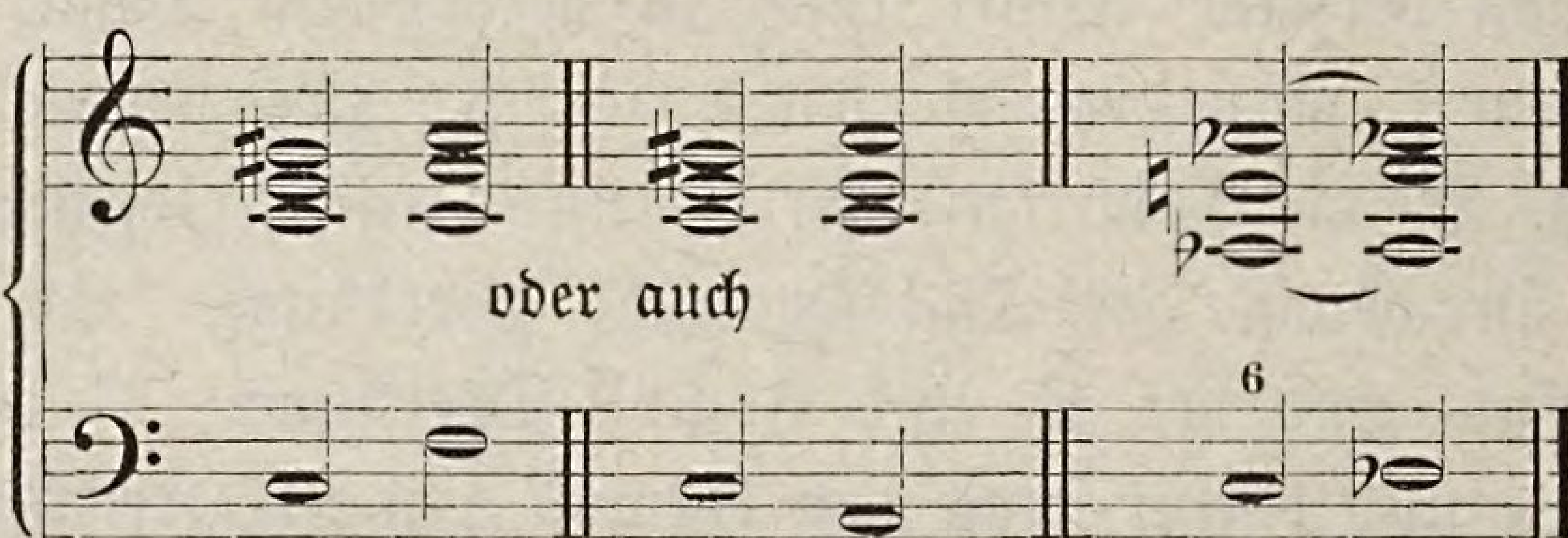
In C-dur:	I	I	V	III	VI	als mehrdeutig	
in G-dur:	IV	IV	I	VI	II	V	I

Wichtiger und folgenreicher als die diatonische ist die enharmonische Mehrdeutigkeit der Akkorde. Unter enharmonischen Akkorden versteht man solche Akkorde, welche bei gleichem Klange eine verschiedenartige Schreibart haben. Zu den wichtigsten enharmonischen Akkorden gehören 1) der übermäßige Dreiklang, 2) der übermäßige Sextakkord und 3) der verminderte Septimenakkord, weil man die übermäßige Quinte auch als kleine Sexte, die übermäßige Sexte als kleine Septime und die verminderte Septime als große Sexte deuten kann und 4) der Hauptseptimenakkord. Die Schreibart eines solchen Akkordes hängt, wie schon weiter oben gesagt, von seiner Fortschreitung ab.

1. Der übermäßige Dreiklang.

Wird die übermäßige Quinte dieses Akkordes als kleine Sexte geschrieben, so entsteht die erste Umkehrung eines andern übermäßigen Dreiklanges, von denen ein jeder eine andere Fortschreitung hat. Beisp.

220.

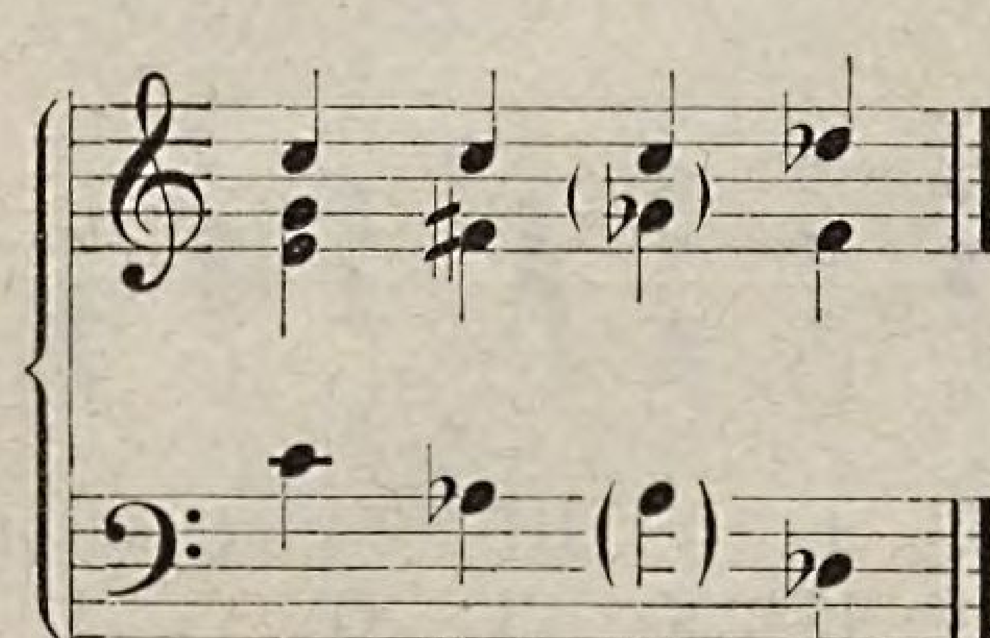


In A-moll: III VI III I; in F-moll: III VI

2. Der übermäßige Sextakkord.

Der übermäßige Sextakkord klingt wie ein Hauptseptimenakkord, in welchem die Quinte ausgelassen ist. Der übermäßige Sextakkord kann, wie in dem vorigen Kapitel gezeigt wurde, durch Erhöhung des Grundtones aus dem Molldreiklange, oder durch Erniedrigung der Terz aus dem verminderten Dreiklange entstehen. Ueber seine richtige Schreibart wurde bereits oben das Nöthige gesagt. Faßt man diesen Akkord als einen enharmonisch verwechselten Hauptseptimenakkord auf und läßt ihn nach dem betreffenden tonischen Dreiklange fortschreiten, so führt der Akkord uns in eine andere Tonart, und ist zum Modulationsmittel geworden, von welchem in § 21 die Rede sein wird.

221.



3. Der verminderte Septimenakkord.

Dieser Akkord hat wegen seiner vierfachen enharmonischen Mehrdeutigkeit eine wahrhaft chamäleonartige Natur, und er bietet deßhalb in seiner Schreibart dem Schüler nicht geringe Schwierigkeiten. Er ist bekanntlich aus lauter kleinen Terzen zusammengesetzt, und seine sämmtlichen Intervalle lassen eine enharmonische Verwechslung zu. Es kann z. B. eine jede seiner kleinen Terzen als übermäßige Sekunde, seine beiden verminderten Quinten als übermäßige Quarten und seine verminderte Septime als übermäßige Sexte gedeutet werden. Als leitereigener Akkord findet er sich auf der 7. Stufe der Molltonleiter und schreitet in den tonischen Moll- oder Durdreiklang fort (§ 13).

Die enharmonische Verwechslung eines jeden Tones dieses Akkordes gestattet uns, daß wir einen jeden Ton desselben als Grundton eines neuen verminderten Septimenakkordes ansehen können, indem der Klang dieser verschiedenartig zu schreibenden Akkorde immer derselbe bleibt. Aus einem verminderten Septimenakkorde erhalten wir demnach noch drei andere, dem Klange nach gleiche Akkorde, welche aber ihrer enharmonischen Verwechslung entsprechend verschiedenartig geschrieben und aufgelöst werden müssen. Und da sich in unserm Tonsysteme nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenakkorde bilden lassen, und ein jeder derselben eine vierfache Deutung zuläßt, so erhalten wir auf diese Weise zwölf verminderte Septimenakkorde, also für jede Tonart einen solchen.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der leitereigene verminderte Septimenakkord seinen Sitz auf dem Leitton der Tonleiter hat, so kann seine richtige Schreibart dem Schüler keine Schwierigkeiten machen, indem seine Schreibart, wie schon gesagt, von seiner Fortschreitung abhängt. Auch soll hier noch einmal daran erinnert werden, daß bei der Auflösung des verminderten Septimenakkordes sein Grundton und seine Terz um eine Stufe steigen, und seine Quinte und Septime um eine Stufe fallen, und daß seine Septime sich im Voraus auflösen kann. Es kann also der in B-moll leitereigene verminderte Septimenakkord a c es ges gedeutet werden 1) als erste Umkehrung des Akkordes fis a c es, und schreitet er dann fort nach dem G-moll-Akkorde; 2) als zweite Umkehrung des Akkordes dis fis a c, und schreitet er dann fort nach dem E-moll-Akkorde, und 3) als dritte Umkehrung des Akkordes his dis fis a, und schreitet er dann fort nach dem Cis-moll-Akkorde. — Der in H-moll leitereigene verminderte Septimenakkord ais cis e g kann gedeutet werden 1) als $^{6}_{5}$ von g be des fes (As-moll), 2) als $^{4}_{3}$ von e g be des (F-moll), und 3) als 2 von cis e ge be (D-moll). — Der

in C-moll leitereigene verminderte Septimenakkord h d f as kann gedeutet werden 1) als $^{6}_{5}$ von gis h d f (A-moll), 2) als $^{4}_{3}$ von eis gis h d (Fis-moll), und 3) als 2 von d f as ces (Es-moll).

In diesem Cyclus sind sämmtliche (12) Tonarten enthalten.

Aufgabe. Der Schüler schreibe alle eben genannten Akkorde in Noten und löse sie richtig auf.

4. Der Hauptseptimenakkord.

Wie ein Hauptseptimenakkord klingen verschiedene der in § 17 angeführten alterirten Akkorde. Verwechselt man diese betreffenden Akkorde enharmonisch, so erhält man einen Hauptseptimenakkord, der uns in eine andere Tonart führt, z. B.

(Nach Des-dur.) (Nach Ges-dur.)

222.

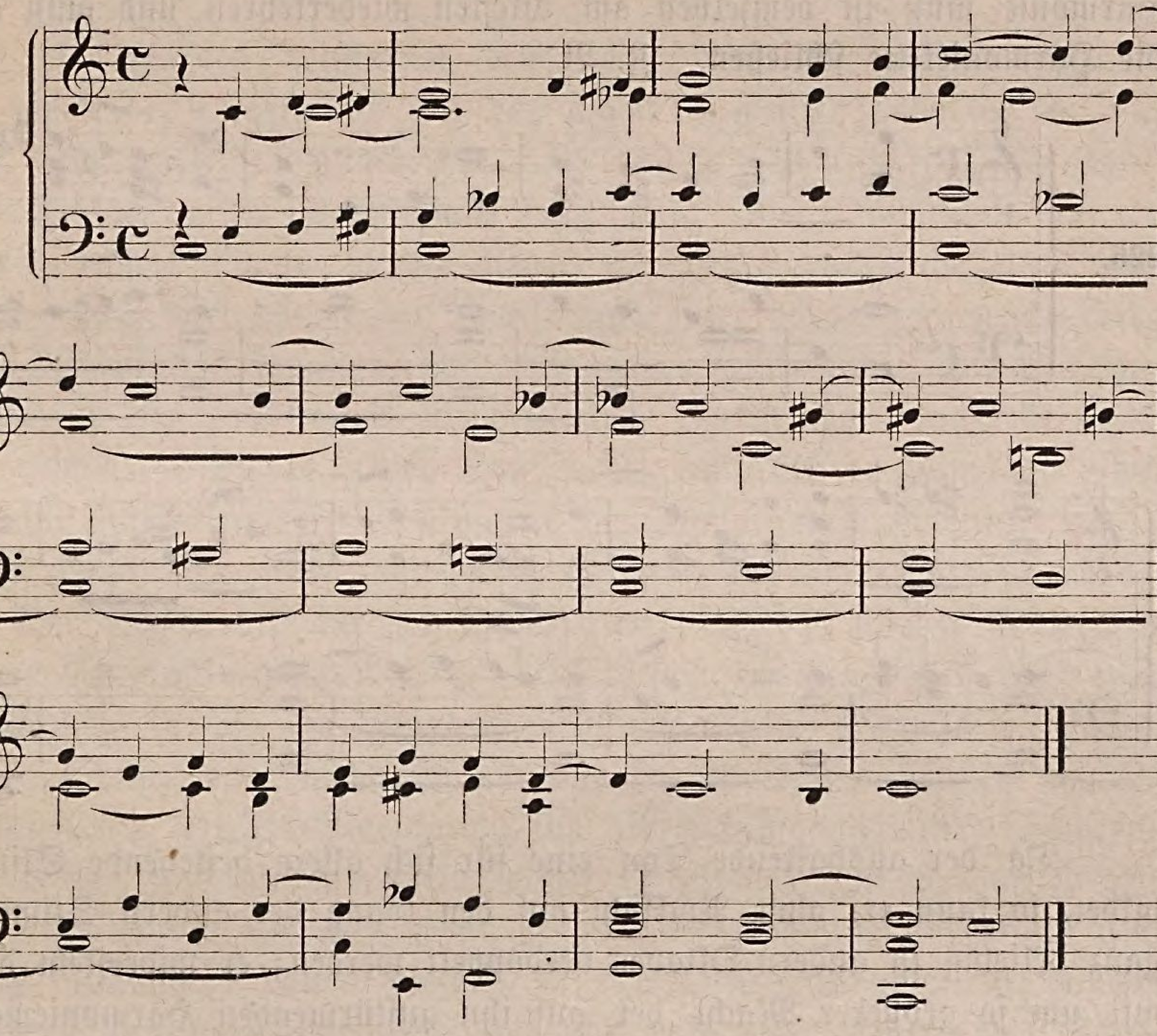


§ 19. Der Orgelpunkt.

Der tonische Dreiklang ist das letzte Ziel und Ende sämmtlicher leitereignen Akkorde einer Tonart. Da schon im einzelnen Klange ein ganzer Akkord, ein Dreiklang liegt, so gilt das Verlangen der genannten Akkorde nach dem tonischen Dreiklange streng genommen zunächst der Tonika allein. Daß dem wirklich so sei, geht daraus hervor, daß man die Tonika zu sämmtlichen Akkorden einer Tonart fortklingen lassen kann. Sie offenbart sich mithin als den Ausgangspunkt, als die eigentliche Basis und das Fundament sämmtlicher Akkorde einer Tonart. Selbstredend wird man ihr in diesem Falle ihren Platz zunächst in der untersten Stimme, im Basse, welcher zugleich die kräftigste aller Stimmen ist, anweisen, damit sie der auf ihr aufgethürmten und auf sie losstürmenden Harmoniemasse das erforderliche Gegengewicht zu halten im Stande ist. Die nahe Beziehung, in welcher die Ober- und Unterdominante zur Tonika stehen, läßt eine Theilnahme der wichtigsten Harmonieen auch dieser beiden Tonarten — die meisten Dreiklänge dieser beiden Tonarten sind schon ohnehin in der Haupttonart als leitereigene Akkorde vorhanden — zu diesem Akkordverbande zu. Auch die wichtigsten Harmonieen der Paralleltonart sind nicht ausgeschlossen, wie

denn auch ferner alle jene Harmonieen, in denen die aushaltende Tonika als Grundton, Terz, Quinte oder Septime erscheint, ebenfalls in dieses Harmoniegewebe aufgenommen werden können. Es conzentriren sich in diesem Falle also in der Tonika alle diejenigen Harmonieen, die in irgend welcher Beziehung zu der Haupttonart stehen, als ihrem Mittelpunkte. Eine derartige Conzentrirung der Harmonieen wird Orgelpunkt genannt; und es stammt dieser Name wahrscheinlich daher, weil derartige Akkordverbindungen in der Orgelmusik am häufigsten vorkommen. Daß der Orgelpunkt mittelst der Vorhalte, Durchgänge ꝛc. noch interessanter gemacht werden könne, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.

223.



Tonika und Dominante können auch beide zugleich ausgehalten werden, welches in dem Mitklingen der Obertöne (§ 1) begründet ist.

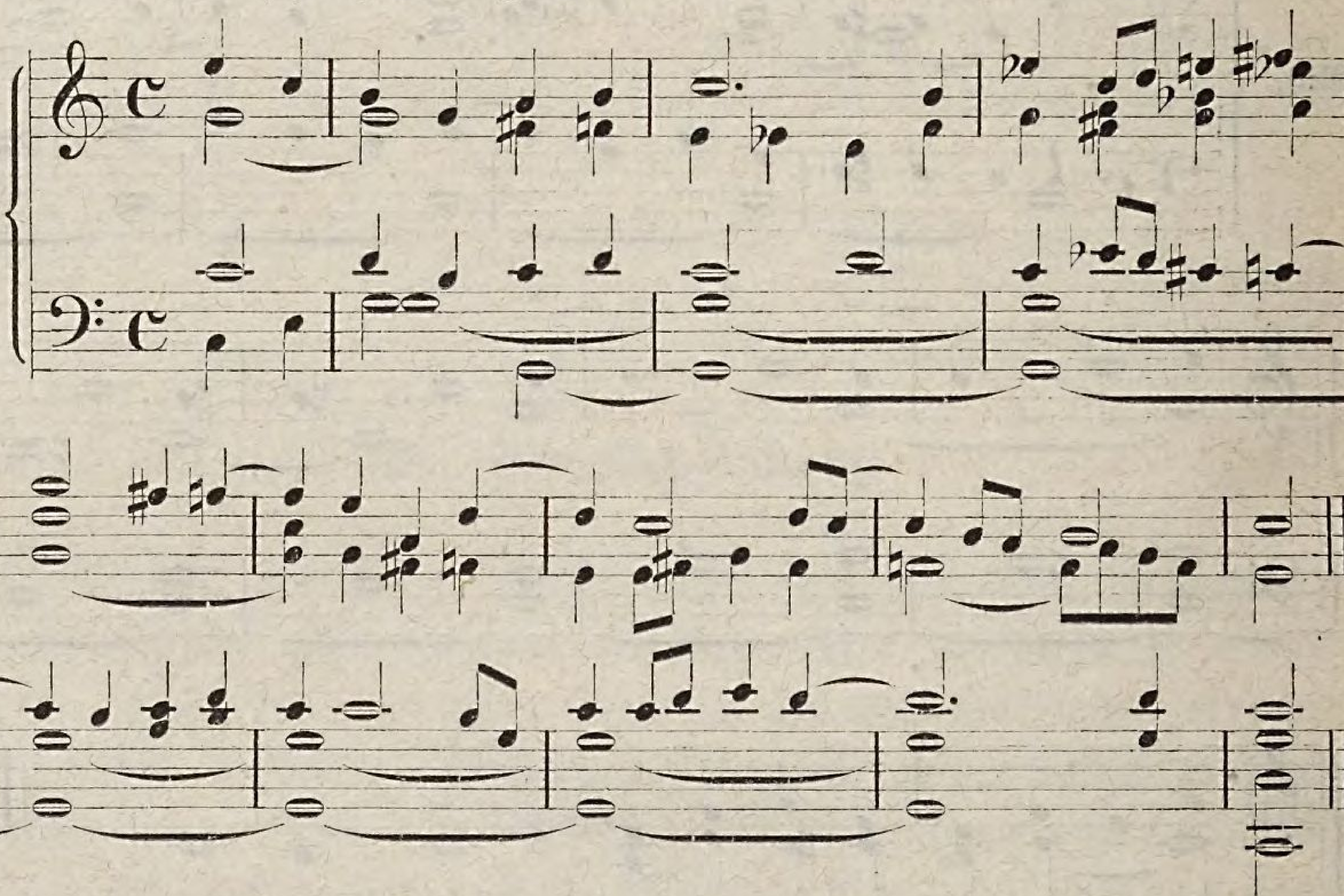
224.





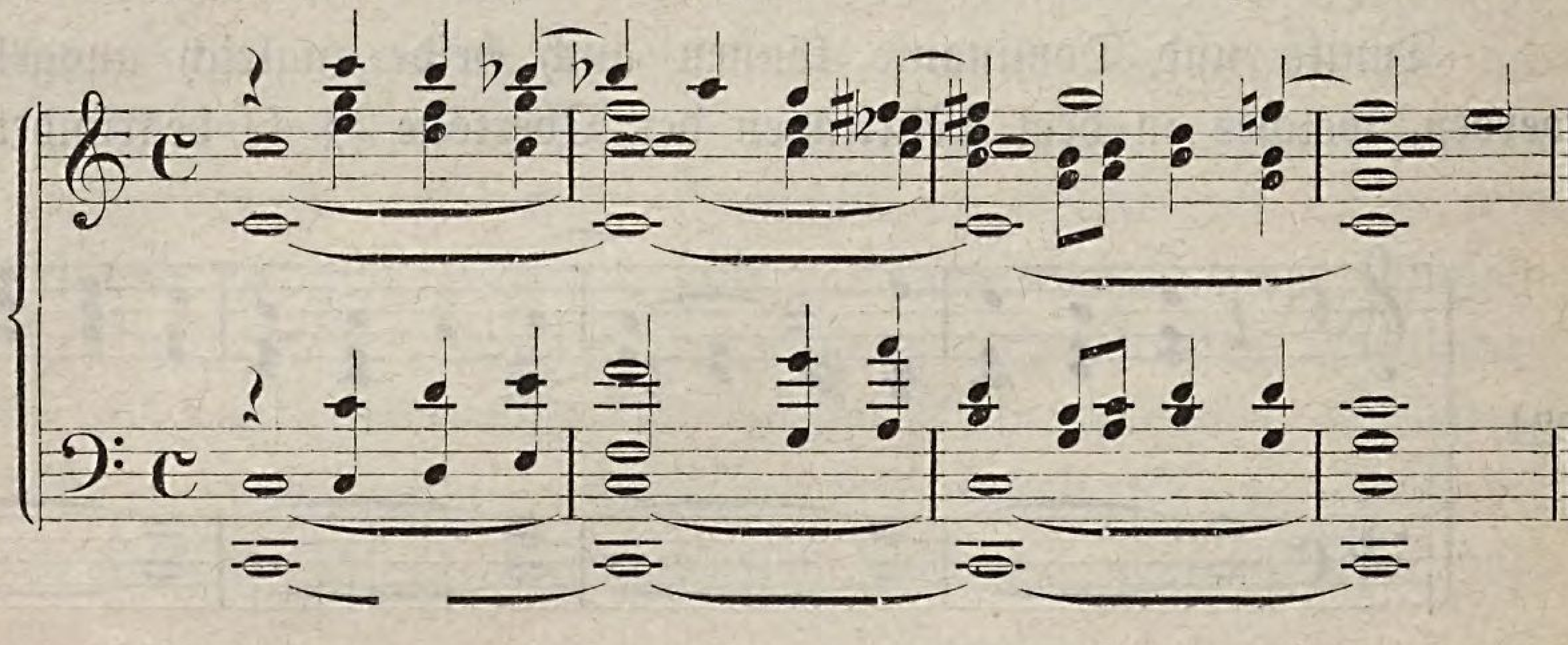
Daraus folgt, daß auch wohl auf der Dominante allein ein Orgelpunkt stattfinden könne, in welchem Falle dann aber die Dominante als eine neue Tonika betrachtet werden, und diesem Orgelpunkte die Dominantenharmonie zu Grunde gelegt werden muß, d. h. diese Harmonie muß in demselben am öftesten wiederkehren und muß auch die Harmoniekette schließen. Z. B.

225.



Da der aushaltende Ton eine für sich allein bestehende Stimme bildet, so kann er, ohne Rücksicht auf den Gang der andern Stimmen, ganz beliebig in andern Oktaven verdoppelt werden; er widersteht dann mit um so größerer Macht der auf ihn anstürmenden Harmoniemasse.

226.



Außer dem Basse ist zunächst die Oberstimme am geeignetsten, einen Orgelpunkt aufzunehmen. Um sich hier gehörig bemerklich zu machen, erscheint er dann gewöhnlich als Triller.

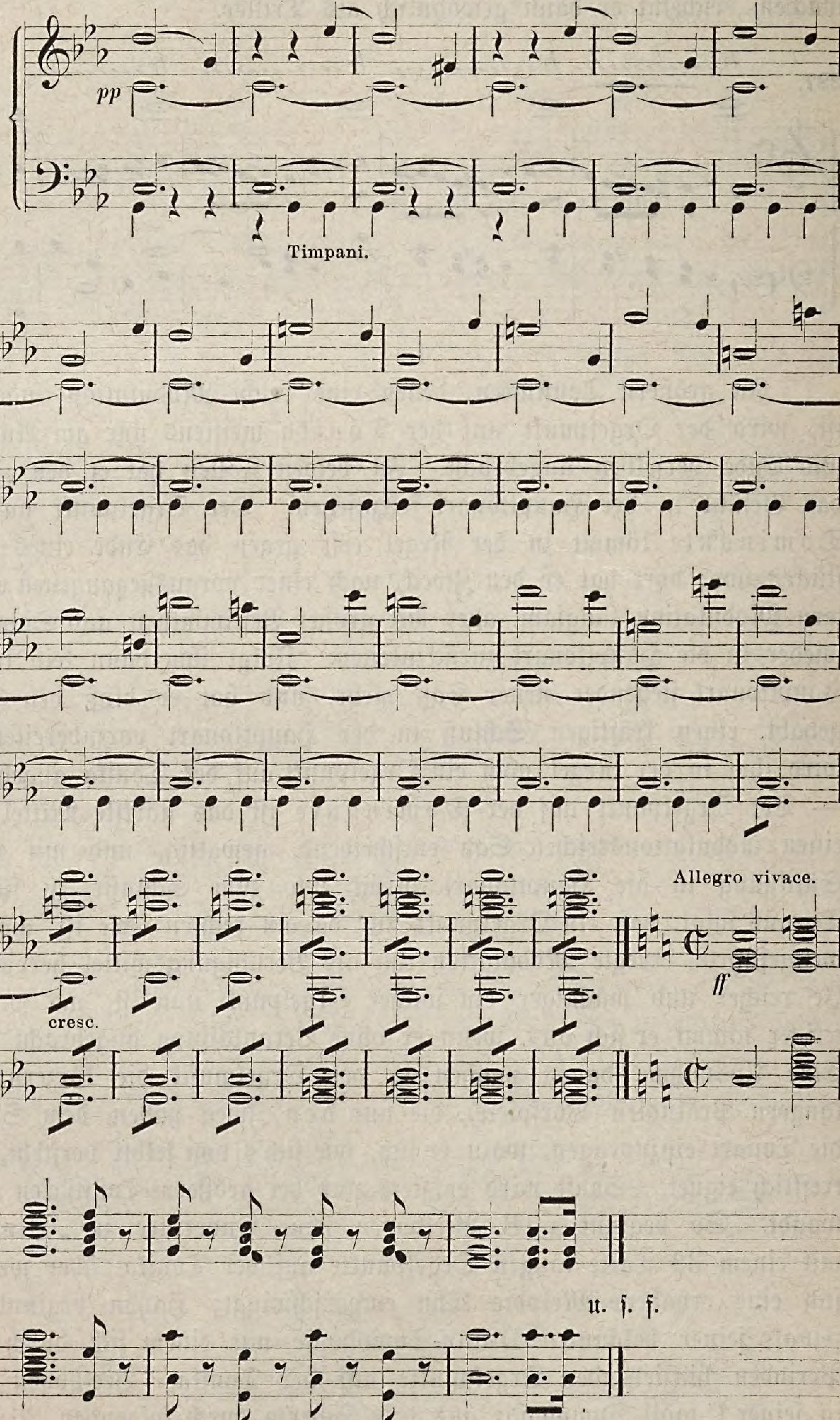
227.



In größern Tonstücken, denen eine reiche Modulation zugedacht ist, wird der Orgelpunkt auf der Tonika meistens nur am Anfange und Ende derselben angebracht. In beiden Fällen hat er den Zweck, das Gefühl in der Haupttonart festzusetzen. Der Orgelpunkt auf der Dominante kömmt in der Regel erst gegen das Ende eines Tonstückes vor; dort hat er den Zweck, nach einer vorausgegangenen erregtern Modulation langsam, aber mit großer Bestimmtheit und Sicherheit wieder in die Haupttonart zurückzuleiten. Folgt ihm dann kein in der Haupttonart stehender neuer Satz mehr, und hat er bloß den Zweck gehabt, einen kräftigen Schluß in der Haupttonart vorzubereiten, so wird ihm in der Regel noch ein Orgelpunkt auf der Tonika angehängt. — Der Orgelpunkt auf der Dominante ist das stärkste Mittel, um einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, und mit voller Sättigung in die Haupttonart zurück und zum Schlusse zu führen. Daraus folgt, daß ein Orgelpunkt nur da am rechten Orte ist, wo eine weitgeführte, erregte Modulation ihn als Beruhigungsmittel hervorruft. Je reicher und mächtiger ein solcher Orgelpunkt nun ist, um so armseliger nimmt er sich aus, wenn er ohne Veranlassung angebracht wird. Eine Ausnahme davon machen in der Orgelmusik die kürzern oder längern Präludien (Vorspiele), die nur den Zweck haben, dem Sänger die Tonart einzuprägen, wozu er sich, wie sich's von selbst versteht, vortrefflich eignet. Sonst wird er stets nur bei größern Tonstücken angewandt. So beginnt z. B. Beethoven seine Ouverture zu „Eleonore" mit einem 32 Takte langen Orgelpunkte auf der Tonika, über welchem sich eine erhabene Melodie kühn emporschwingt; Haydn beginnt das Finale seiner bekannten D-dur-Symphonie mit einem sich durch zwei Perioden hinziehenden Orgelpunkte auf der Tonika. Beethoven leitet in seiner C-moll-Symphonie aus dem Scherzo durch folgenden 26 Takte

langen Orgelpunkt auf der Tonika und Dominante in den glanzvollen Schlußsatz:

228.



Dieser höchst originelle, den Hörer mit wahrer Bangigkeit erfüllende Orgelpunkt, in welchem die Tonika in der Eigenschaft eines Vorhaltes aufzutreten scheint, tritt erst mit den letzten vier Takten vollständig in den Dominantakkord, und aus diesem in den mit dem tonischen Dreiklange beginnenden Allegrosatz. Weil ähnliche Beispiele sich in jedem größern Musikstücke finden, darum ist es überflüssig, noch mehrere andere hier anzuführen.

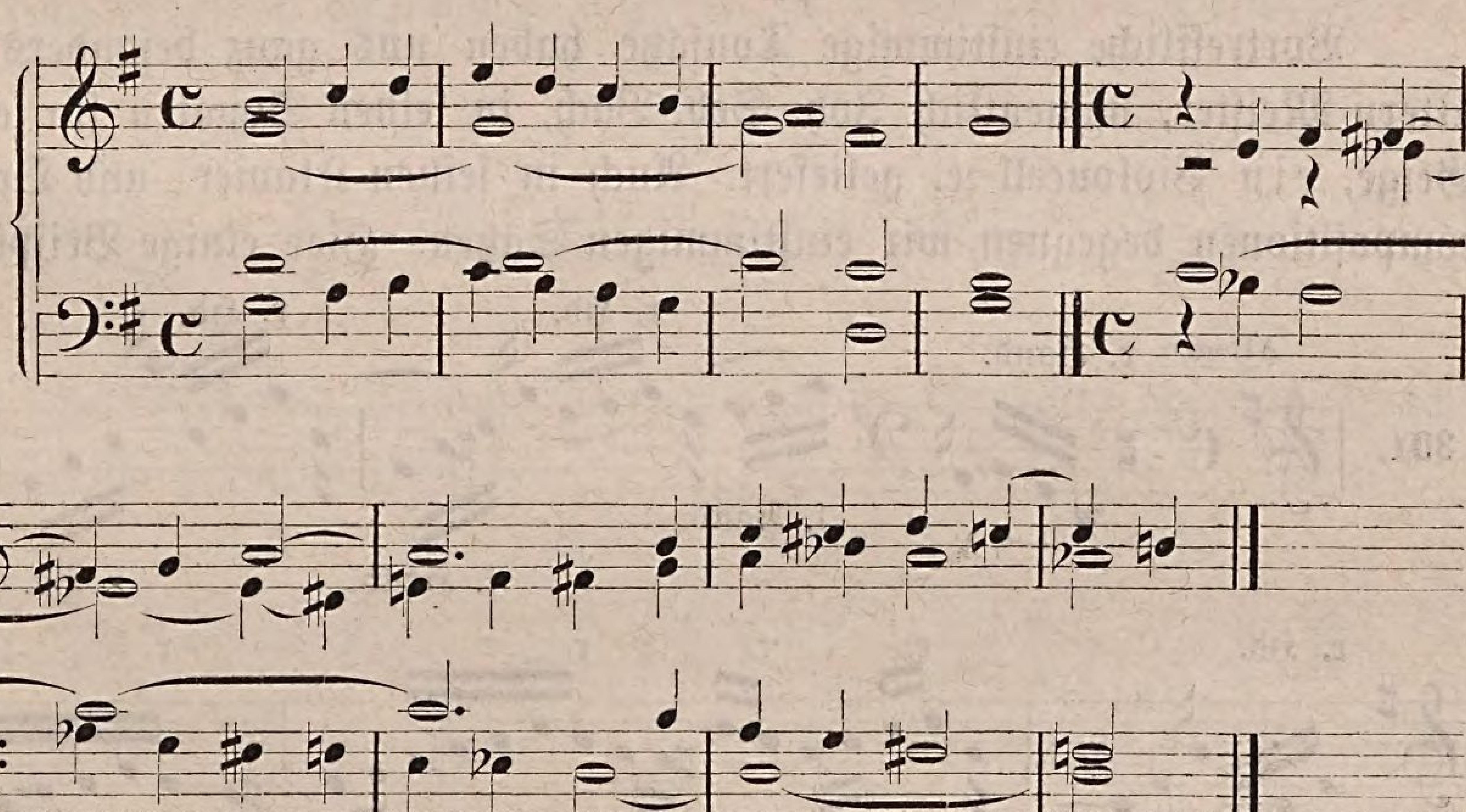
Bei der Bildung eines Orgelpunktes hat man Folgendes zu berücksichtigen: Er muß

1. auf einem guten Taktheile eintreten;

2. muß der erste und letzte Akkord ein solcher sein, zu welchem der aushaltende Ton harmonisch gehört;

3. dürfen die zu dem aushaltenden Tone nicht harmonierenden Akkorde nicht zu häufig aufeinander folgen, sondern öfters mit solchen Akkorden wechseln, zu denen der aushaltende Ton harmonisch ist. —

Mit dem Orgelpunkte nicht zu verwechseln sind die im Laufe eines Tonstückes öfters vorkommenden liegenden Töne, liegende Stimmen genannt. Z. B.

229. 

§ 20. Der ein-, zwei-, drei-, fünf- und noch mehrstimmige Satz.

Der einstimmige Satz muß sich allzeit auf eine Akkordfolge gründen. Treten mehrere Stimmen zur Einstimmigkeit zusammen, so entsteht das sogenannte Unisono. Das Unisono ist, im eigentlichen

Sinne des Wortes, eine Verzichtleistung der Melodie aller und jeder harmonischen Begleitung und eine Einigung aller Stimmen, um die Melodie für sich allein mit Macht und Gewalt hervortreten zu lassen. Ein an richtiger Stelle angebrachtes Unisono ist daher von bedeutender Kraftwirkung, wie z. B. folgendes:

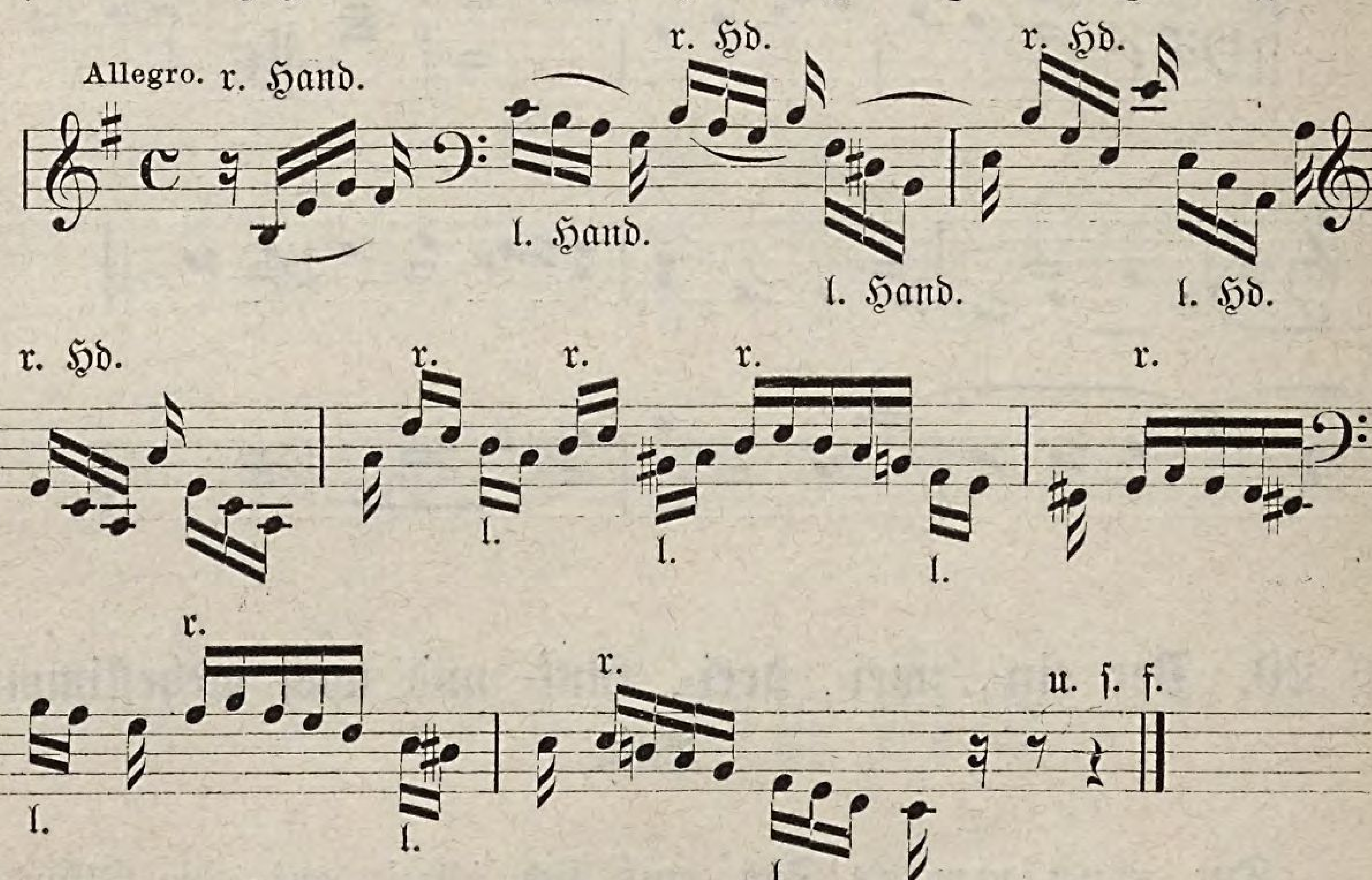
Sopran u. Alt. (Mendelsohn's Walpurgisnacht.)

300.



Vortreffliche einstimmige Tonsätze haben uns ganz besonders die ältern Meister, namentlich Joh. Seb. Bach, in seinen Sonaten für eine Geige, ein Violoncell ꝛc. geliefert. Auch in seinen Klavier- und Orgelcompositionen begegnen wir einstimmigen Sätzen. Hier einige Beispiele:

301.



Eines seiner Klavierconcerte beginnt er mit folgendem einstimmigen Satze:

302.



Im zweistimmigen Satze wird man sich bei der Begleitung einfacher Melodien (Schul- und Kirchenlieder) der Hauptsache nach auf Terzen, Quinten und Sexten beschränken müssen. Die Quinte klingt schon etwas leer, leerer aber noch die Quarte, und es kann dies Intervall nicht in direkter Folge, sondern meist nur zwischen Terzen und Sexten als Durchgang, Wechselnote oder Vorhalt gebraucht werden. Nur die übermäßige Quarte kann in Vertretung des verminderten Dreiklanges als selbständiges Intervall gebraucht werden (Beisp. 303,b).

303.



Sekunden und Septimen dürfen nur als Vorhalte oder als Durchgangsnoten verwendet werden.

304.



Terzen- und Sextenfolgen sind bei langsamer Tonfolge da untersagt, wo sich der Tritonus zeigt:

305.



Bei schneller Tonfolge aber verschwindet die übele Wirkung des Tritones.

Da jeder zweistimmige Satz eine vernünftige und folgerichtige harmonische Unterlage haben muß, und in der Regel einen drei- oder vierstimmigen Satz vertritt, so ist bei der Anwendung desselben darauf zu halten, daß die ihm zu Grunde liegenden Harmonieen auf gute Takttheile fallen. In welchen Fällen und bis zu welchem Punkte man die zweite Stimme in Terzen oder Sexten mit der Melodie fortschreiten lassen könne, darüber entscheidet einzig und allein die Harmonie, die man der Melodie als zu Grunde liegend annimmt. Gesetzt, die beiden nachstehenden Phrasen sollten zweistimmig gesetzt werden,

306. 

so müssen die Hauptnoten erst von den Nebennoten (Durchgangs-, Hilfs- und Wechselnoten) geschieden, und es muß untersucht werden, welche Harmonie für die Hauptnoten die passendste ist. Es wird folgende sein:

307. 

Die der Harmonie entsprechende beizufügende zweite Stimme müßte demnach so

308. 

und nicht so heißen:

309. 

Wollte man die zweite Stimme an der Bewegung der erstern keinen Antheil nehmen lassen, so könnte sie so heißen:

310. 

Zu seiner vollen Geltung gelangt der zweistimmige Satz erst im doppelten Contrapunkte (§ 24), dem Canon und der Fuge, wie folgendes Beispiel zeigt:

Canon in der Unterseptime*), aus dem unübertrefflichen Klavierwerke „Préludes et Exercices“ von M. Clementi.

311.



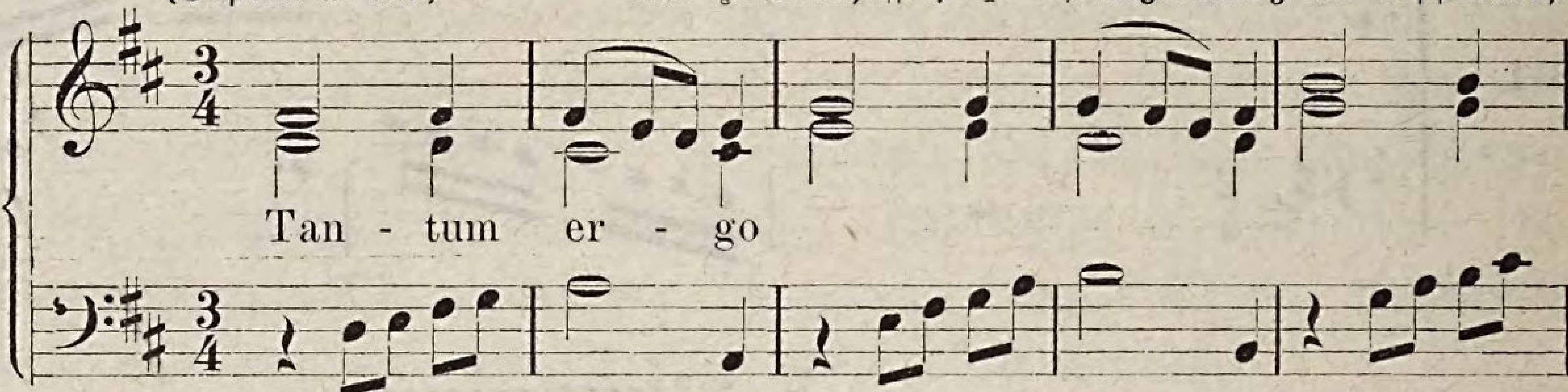
Der dreistimmige Satz ist schwieriger anzufertigen als der vierstimmige; namentlich gilt dies von dem dreistimmigen Gesangsatze, weil hier die glatte, leicht sangliche Stimmführung sehr häufig auf unvollständige Dreiklänge führt, welchem Mangel nur durch die harmoniefremden Töne (Durchgänge, Vorhalte 2c.) abgeholfen werden kann. In einfachen Schul- und Kirchenliedern beschränkt sich die dritte Stimme meist nur auf Angabe des Baßtones des betreffenden Akkordes. Besser

*) Die linke Hand spielt einen Takt später (in der Unterseptime) genau dasselbe, was die rechte spielt. Dies Klavierwerk hat die gleichmäßige Ausbildung der beiden Hände zum Zwecke.

ist es jedoch, wenn auch die dritte Stimme an der rhythmischen Bewegung der übrigen Stimmen Theil nimmt, wie in folgendem Beispiele:

(Sopran u. Alt.) Aus H. Oberhoffer, op. 51, Regensburg bei Coppenrath.

312.



(Baß.)

(Tenori I. u. II.)



(Baß.)



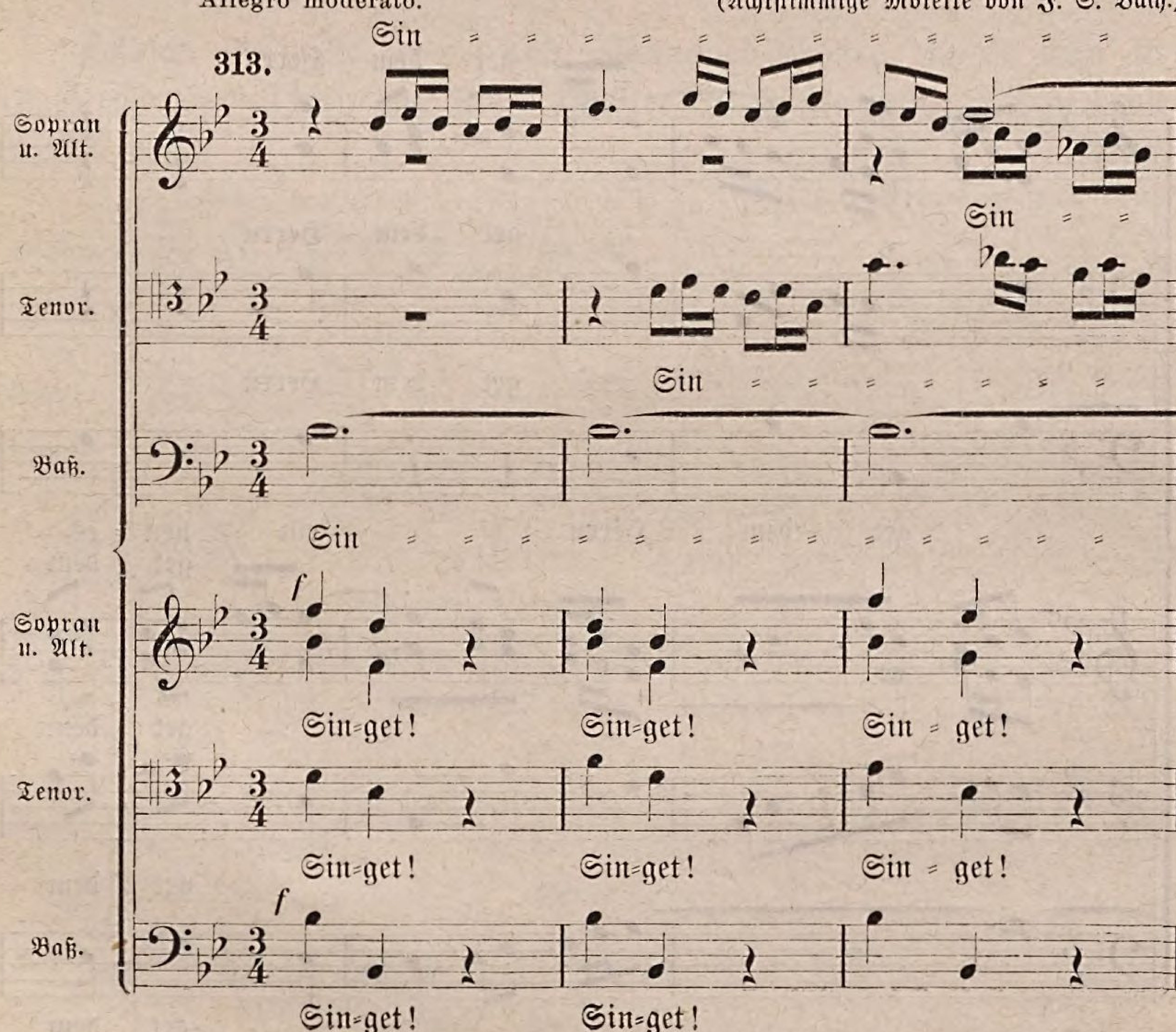
Zu seiner vollen Geltung gelangt der dreistimmige Satz ebenfalls erst im doppelten und dreifachen Contrapunkte und in dem sogenannten Orgeltrio, in welchem die eine Stimme auf dem Hauptmanuale, die andere auf dem Nebenmanuale und die dritte auf dem Pedale gespielt wird. In dieser Musikgattung haben namentlich J. Seb. Bach, G. M. Fischer, Ad. Hesse u. A. Vortreffliches geliefert.

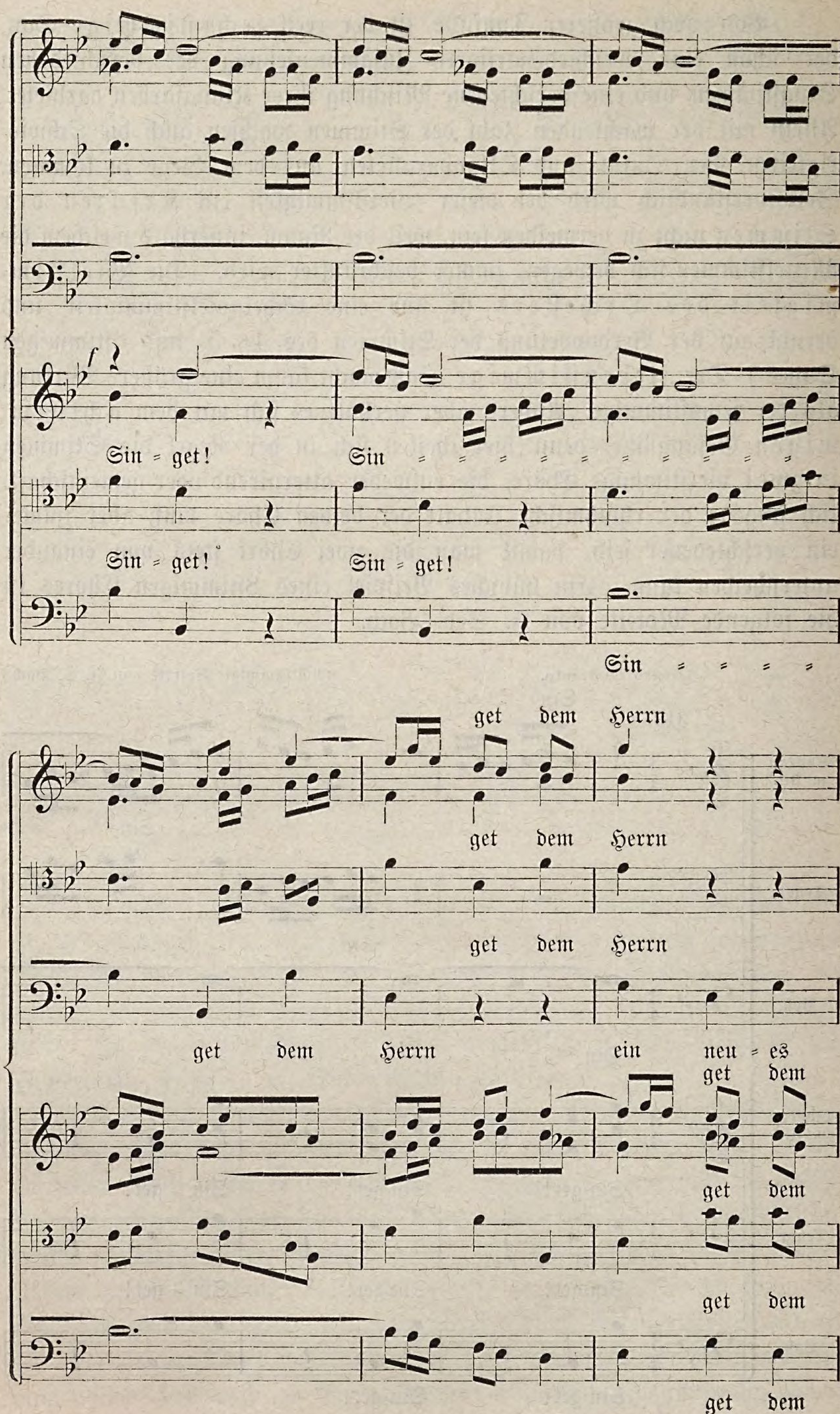
Dem reell fünfstimmigen Gesangsatze ist schon eine bedeutende Tonfülle eigen, und es bedienten sich die alten Meister desselben mit Vorliebe. Auch bietet er den Vortheil, daß man die eine oder die andere Stimme zeitweilig ausruhen lassen kann, ohne daß dadurch die Vollständigkeit der Akkorde beeinträchtigt wird. Namentlich lieben die Septimenakkorde eine fünfstimmige Darstellung (siehe pag. 129). Für die reine und richtige Stimmführung bietet derselbe keine größern Schwierigkeiten dar als der vierstimmige Satz; nur hat man sich bei demselben vor der Verdoppelung solcher Intervalle zu hüten, die eine bestimmte Fortschreitung haben.

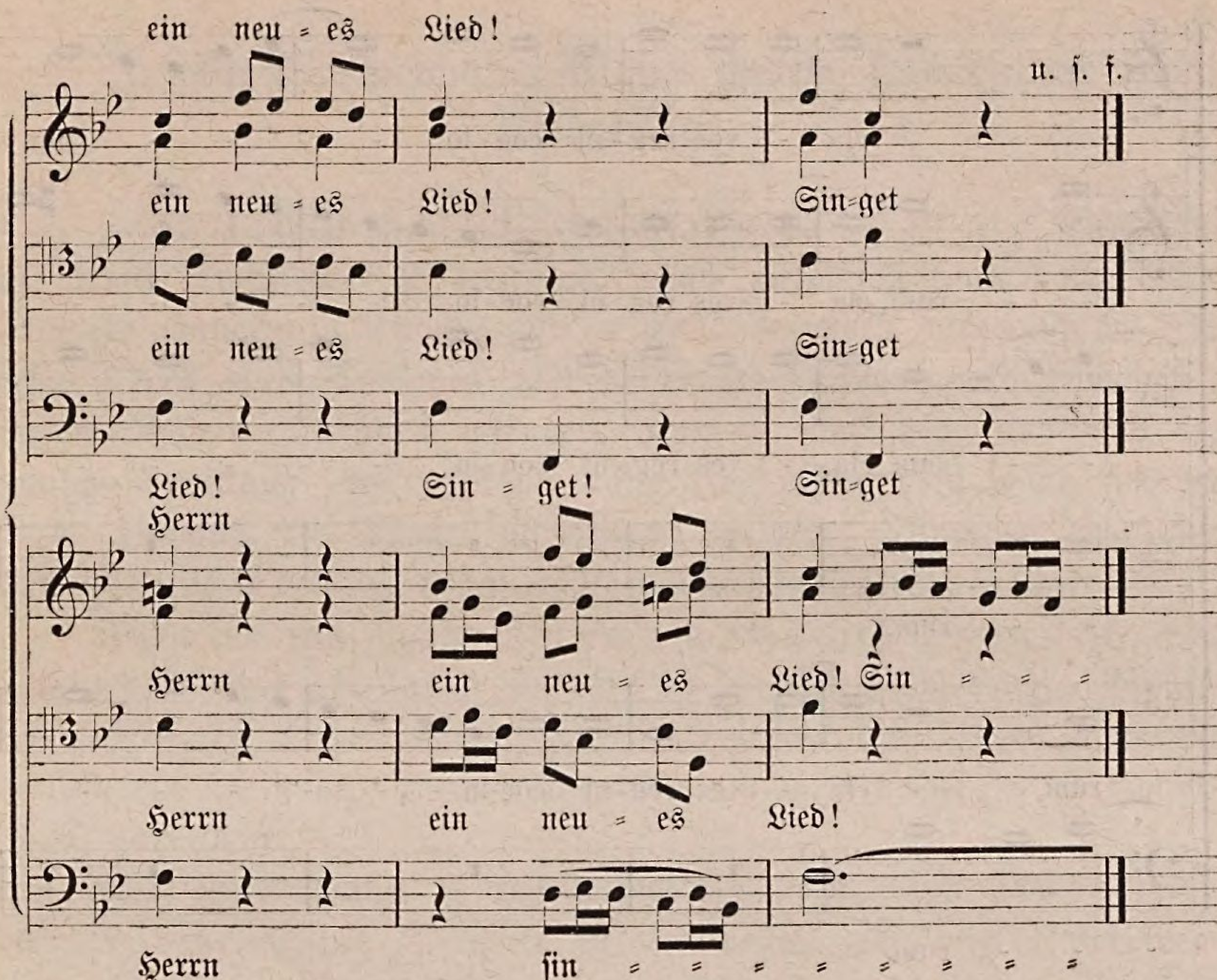
Von noch größerer Tonfülle ist der reell *sechsstimmige* Satz, der schon eine verschiedenartigere Zusammensetzung der verschiedenen Singstimmen und eine verschiedene Mischung ihrer Klangfarben darbietet. Allein mit der wachsenden Zahl der Stimmen wachsen auch die Schwierigkeiten, den Quint- und Oktavparallelen aus dem Wege zu kommen. Selbstverständlich wird bei dieser Vielstimmigkeit ein *Kreuzen der Stimmen* nicht zu vermeiden sein, weil der Raum, innerhalb welchem die Mittelstimmen sich bewegen, immer beschränkter wird. (Die *Vielstimmigkeit des Orchesters* ist nur eine Scheinvielstimmigkeit und beruht auf der Verdoppelung der Stimmen des 4-, 5- und 6stimmigen Satzes.) Der *siebenstimmige* Satz macht kaum eine größere Wirkung als der sechsstimmige. Anders aber verhält es sich mit dem *achtstimmigen* Gesangsatze, denn hier theilen sich in der Regel die Stimmen in *zwei* vierstimmige Chöre, die entweder alternirend oder gemeinschaftlich singen; der rhythmische Inhalt der beiden Chöre muß aber immer ein verschiedener sein, damit man die zwei Chöre stets von einander unterscheiden kann. Ein hübsches Beispiel eines 8stimmigen Chores ist die folgende Motette von J. Seb. Bach.

Allegro moderato. (Achtstimmige Motette von J. S. Bach.)

313.

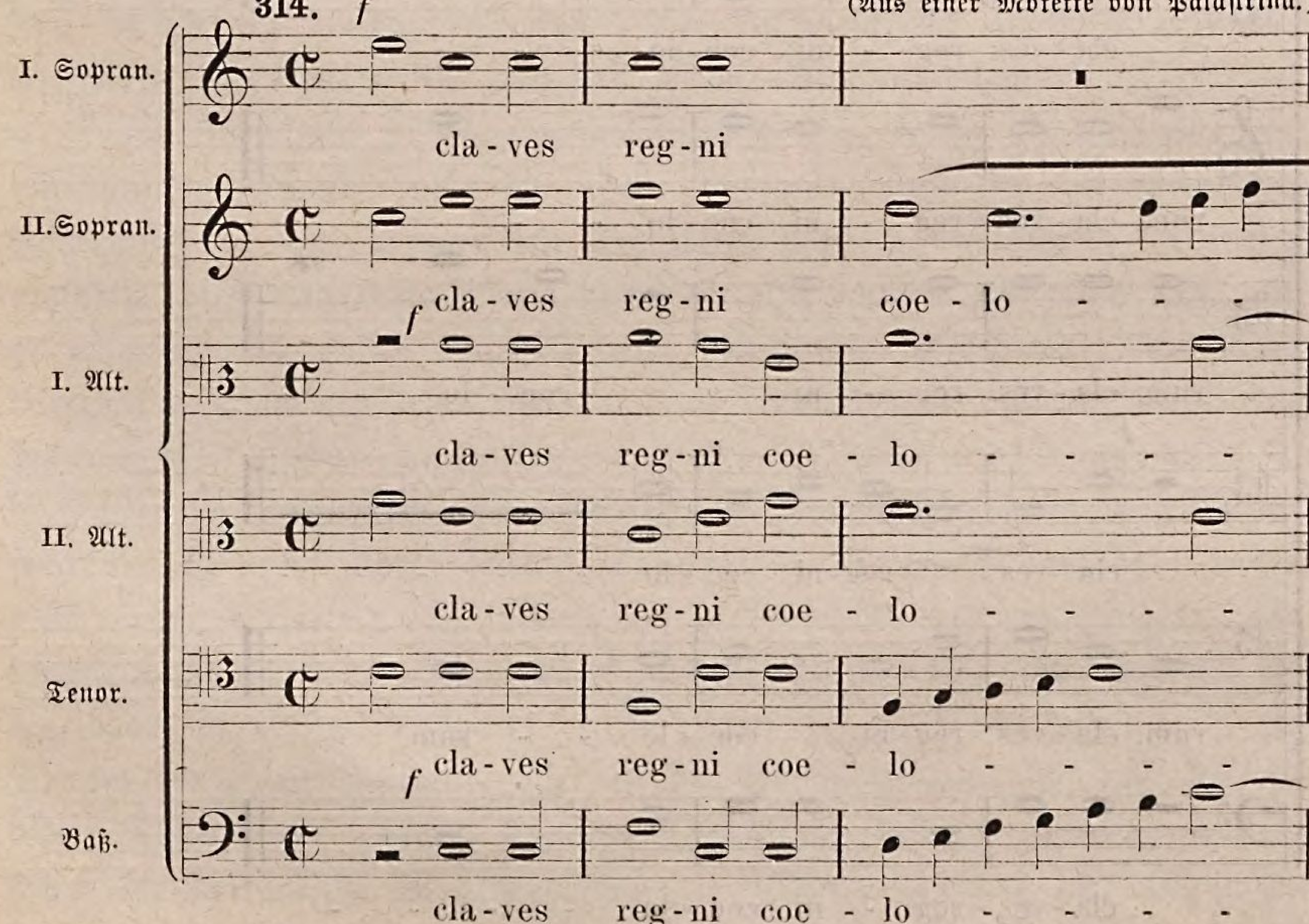


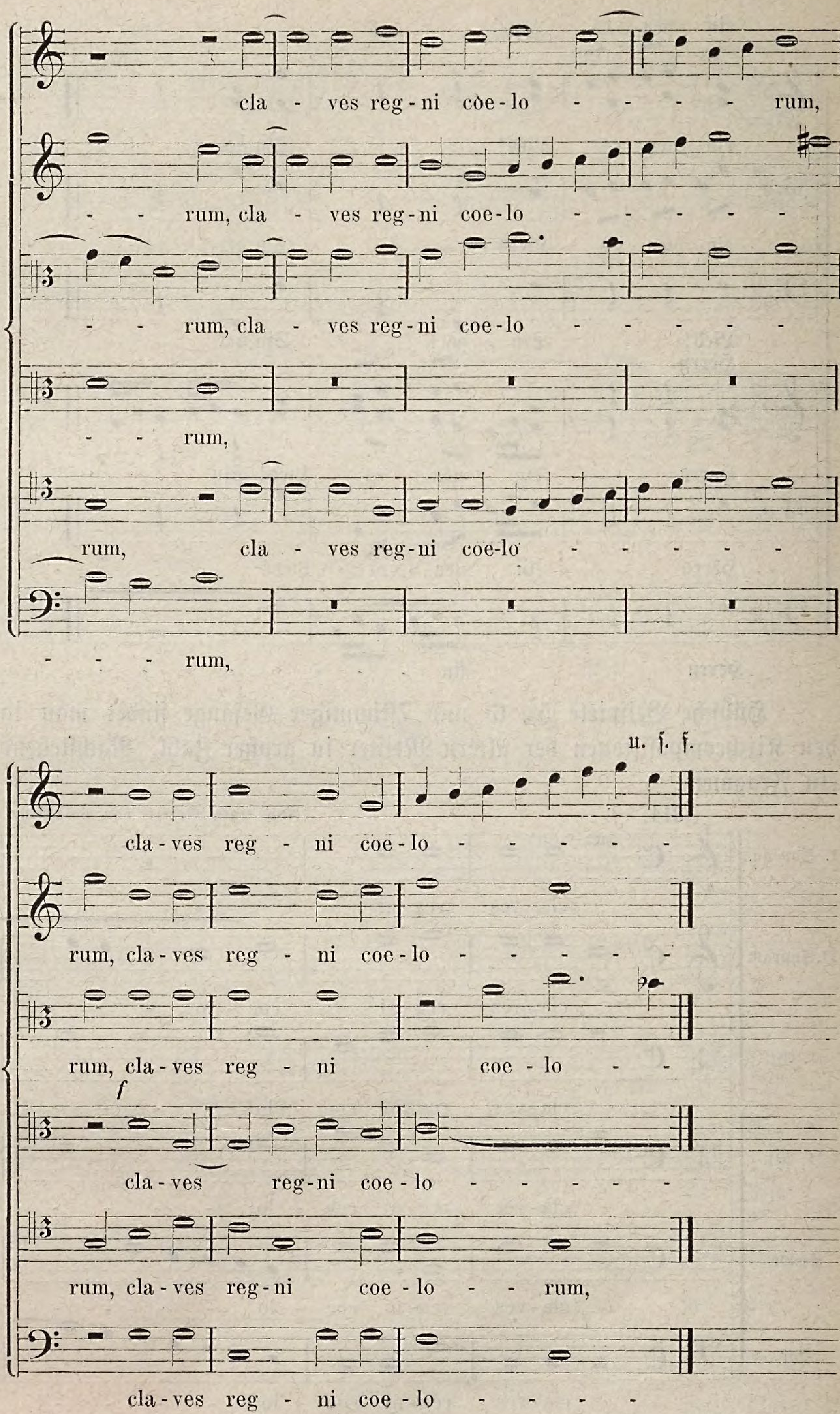

Sin = get!
Sin = = = = = = = = = =
Sin = get!
Sin = get!
Sin = = = =
get dem Herrn
get dem Herrn
get dem Herrn
get dem Herrn
ein neu = es
get dem
get dem
get dem
get dem



Hübsche Beispiele 5=, 6= und 7stimmiger Gesänge findet man in den Kirchcompositionen der ältern Meister in großer Zahl. Nachstehend ein Fragment.

314. (Aus einer Motette von Palästrina.)




cla - ves reg - ni coe - lo - - - - rum,
- - rum, cla - ves reg - ni coe - lo - - - - - -
- - rum, cla - ves reg - ni coe - lo - - - - - -
- - rum,
rum, cla - ves reg - ni coe - lo - - - - - -
- - - rum,
u. s. f.
cla - ves reg - ni coe - lo - - - - - -
rum, cla - ves reg - ni coe - lo - - - - -
rum, cla - ves reg - ni coe - lo - -
f
cla - ves reg - ni coe - lo - - - - -
rum, cla - ves reg - ni coe - lo - - rum,
cla - ves reg - ni coe - lo - - - -

§ 21. Die Ausweichung in eine andere Tonart und die Modulation.

Jedes Tonstück steht in einer Haupttonart. Die Haupttonart eines Tonstückes ist diejenige, deren melodische und harmonische Tonverbindungen zu Anfang und zu Ende desselben vorherrschen. Der erste Akkord eines Tonsatzes läßt dessen Haupttonart nicht immer mit unzweifelhafter Gewißheit erkennen, denn er muß nicht unbedingt der tonische Dreiklang sein; es kann unter Umständen wohl sogar mehrere Takte hindurch die Tonart unbestimmt bleiben. Hingegen zeigt die Schlußkadenz des Stückes mit völliger Bestimmtheit die Tonart an.

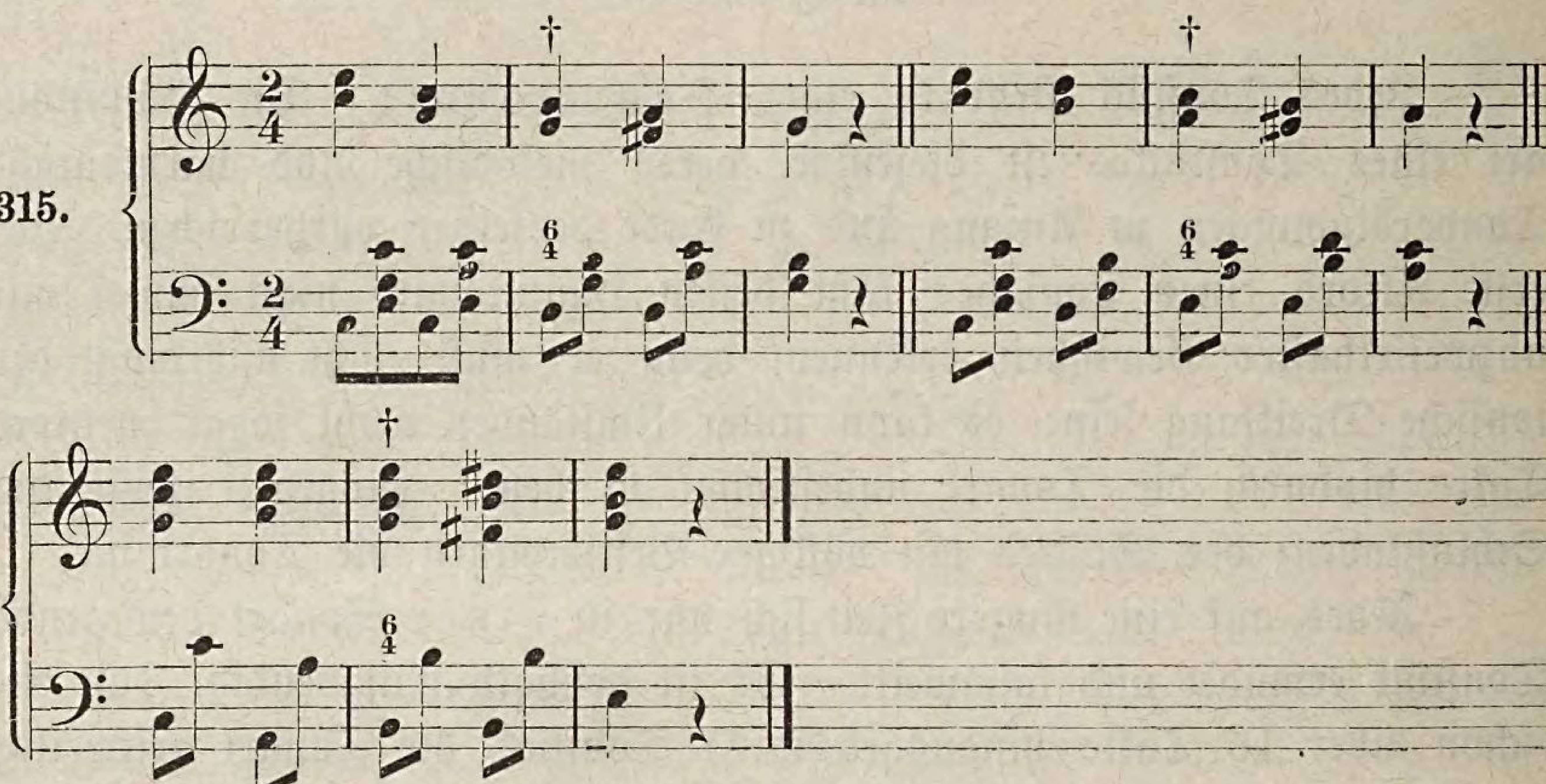
Jedes auf eine längere Zeit sich nur in einer Tonart bewegende Tonstück ermüdet und langweilt. Es ist deßhalb nothwendig, daß ein (schon über 16 Takte hinausgehendes) Tonstück die Tonart zeitweilig verlasse, in eine andere Tonart übergehe, und dann wieder in die Haupttonart zurückkehre.

Aus einer Tonart in die andere übergehen heißt Moduliren oder Ausweichen. Zwischen Beidem besteht aber ein Unterschied. Unter Modulation versteht man ein vorübergehendes Berühren naher oder entfernter verwandter Tonarten, wohingegen unter Ausweichung ein völliges Heraustreten aus der Haupttonart und ein förmliches Sichbefestigen in einer verwandten oder fremden Tonart durch eine Cadenz verstanden wird. Die Ausweichung geschieht entweder plötzlich, oder mit Hülfe von Leit- oder Uebergangsakkorden allmälig.

In einfachern liedförmigen Tonstücken, in denen die Perioden als sogenannte „Theile“ von einander abgetrennt sind, ist ein förmlicher Uebergang in die verwandten Tonarten nicht von Nöthen; es treten vielmehr diese einzelnen Theile gleich in einer dieser Tonarten auf, und es erscheint als erste neue Tonart fast immer die Tonart der Oberdominante, und als letzte die der Unterdominante, nachdem vorher die Haupttonart wieder dagewesen ist. Dieser Modulationsgang wird in den meisten Tanzcompositionen befolgt. Selten erscheinen in diesen Tonstücken auch noch andere fremde Tonarten z. B. die Tonart der großen Ober- oder Unterterz, die allerdings beide noch in einem gewissen Zusammenhange mit der Haupttonart stehen. Nicht selten aber machen die Perioden in ihrem Nachsatze einen förmlichen Uebergang in die Tonart der Oberdominante oder in die Paralleltonart und schließen in dieser Tonart ab. Dieser Uebergang vollzieht sich oft ganz unmerklich durch die diatonische Mehrdeutigkeit der Akkorde (siehe § 18) und wird

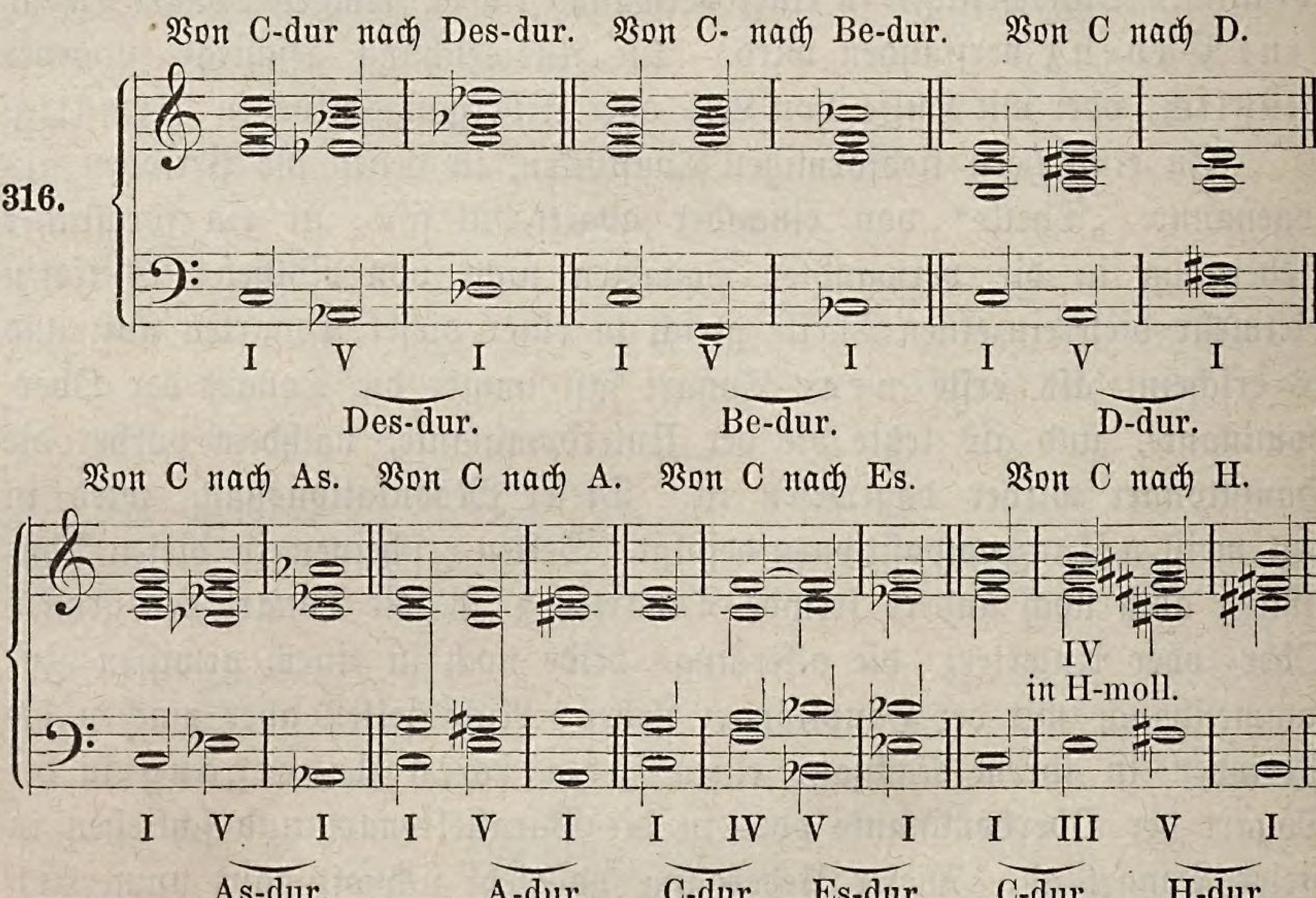
dann in der Regel durch den auf dem schweren Takttheil als Quartsextakkord auftretenden Akkord, den das Gehör dann als neuen tonischen Dreiklang auffaßt, bewirkt. Z. B.

315.



Mittelst des **Dominantendreiklanges** kann man in eine andere, aber nicht in jede beliebige Tonart übergehen, es sei denn, daß man noch einen andern leitereignen Dreiklang der alten Tonart vor den Dominantendreiklang der neuen Tonart einschiebt. Direkt kann man mittelst des Dominantendreiklanges in solche Tonarten übergehen, deren Dominantendreiklang einen gemeinschaftlichen Ton mit dem tonischen Dreiklange der frühern Tonart darbietet, wie folgt:

316.



Aufgabe. Modulire auf diese Weise von D- und Es-dur ausgehend.

Als vorzüglichstes Modulationsmittel ist der Hauptseptimenakkord in seiner natürlichen Auflösung anzusehen, weil er nächst dem tonischen Dreiklange der wichtigste Akkord der Tonart ist und dieselbe auch auf das Bestimmteste bezeichnet. Will man mittelst dieses Akkordes in eine andere Tonart übergehen, so hat man sich zuerst den Hauptseptimenakkord der neuen Tonart, in die man übergehen will, vorzustellen, und dann dafür Sorge zu tragen, daß er sich mit dem tonischen (oder einem andern) Dreiklange der alten Tonart auf eine glatte und melodiöse Weise verbinde. Das praktische Verfahren hiefür ist folgendes: Will man z. B. von G-dur nach A-dur (oder A-moll) übergehen, so frage man sich zuerst, wie der Hauptseptimenakkord (der 5. Stufe) aus A-dur resp. A-moll heißt. Es ist der Akkord e gis h d. Dann untersuche man, ob der G-dur-Dreiklang und der Septimenakkord e gis h d etwa einen oder mehrere Töne gemeinschaftlich haben. Es sind deren zwei vorhanden, h und d. Einen dieser Töne legen wir nun gleich im G-dur-Akkorde in die Oberstimme, d. h. wir stellen diesen Akkord in die Terz- oder Quintlage, weil unser Gehör vor Allem auf die Oberstimme achtet, und etwaige Unebenheiten und Fehler gegen die glatte Stimmführung in dieser Stimme am ehesten bemerkt. Beide Akkorde erhalten also einen gemeinschaftlichen Ton in der Oberstimme. Darnach präparirt man den Baß, der (bei der Modulation) von G nach A fortschreitet, also einen Ton steigen soll. Zwischen g und a liegt Gis, ein Bestandtheil des Hauptseptimenakkordes e gis h d. Legen wir nun beim Eintritte dieses Akkordes gis in den Baß, so erhalten wir den ganz melodischen Baßgang g gis a, und fügen in den Mittelstimmen die noch fehlenden beiden Töne „e h“ oder „e d“ des Septimenakkordes hinzu, lösen den Akkord regelrecht nach A-dur oder A-moll auf, und fügen zur Befestigung unseres Gehörs in der neuen Tonart noch irgend eine der bekannten Cadenzen hinzu, wie folgt:

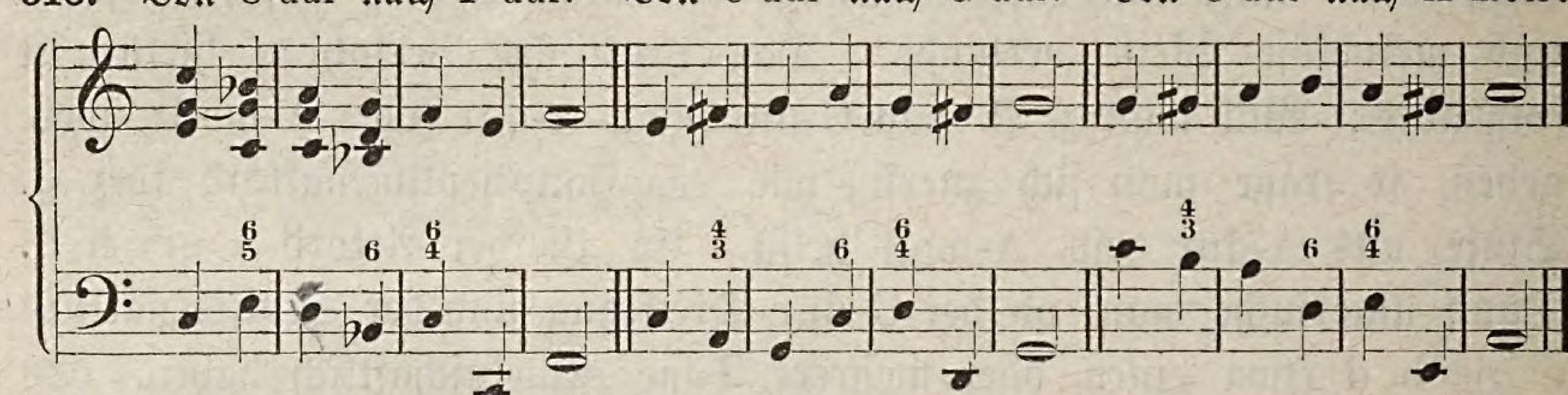
317.



Um vermittelst des betreffenden Hauptseptimenakkordes von G nach E-dur oder E-moll zu gelangen, stelle man den G-dur-Dreiklang in die Terzlage und lege beim Eintritte des Septimenakkordes fis in den Baß. Um von G nach Es-dur zu gelangen, stelle man den G-

Akkord in die Quintlage und lege beim Septimenakkorde f in den Baß. Um von G nach Fis-dur zu gelangen, stelle man den G-Akkord in die Terzlage und lege beim Septimenakkorde eis in den Baß, u. s. w. Bei dem Uebergange in eine der im ersten Grade verwandten Tonarten ist die Ligatur in der Oberstimme nicht unbedingt vonnöthen, indem sich in diesem Falle auch ohne dies eine glatte melodische Oberstimme und eine gute Verbindung der Akkorde herstellen läßt. Z. B.:

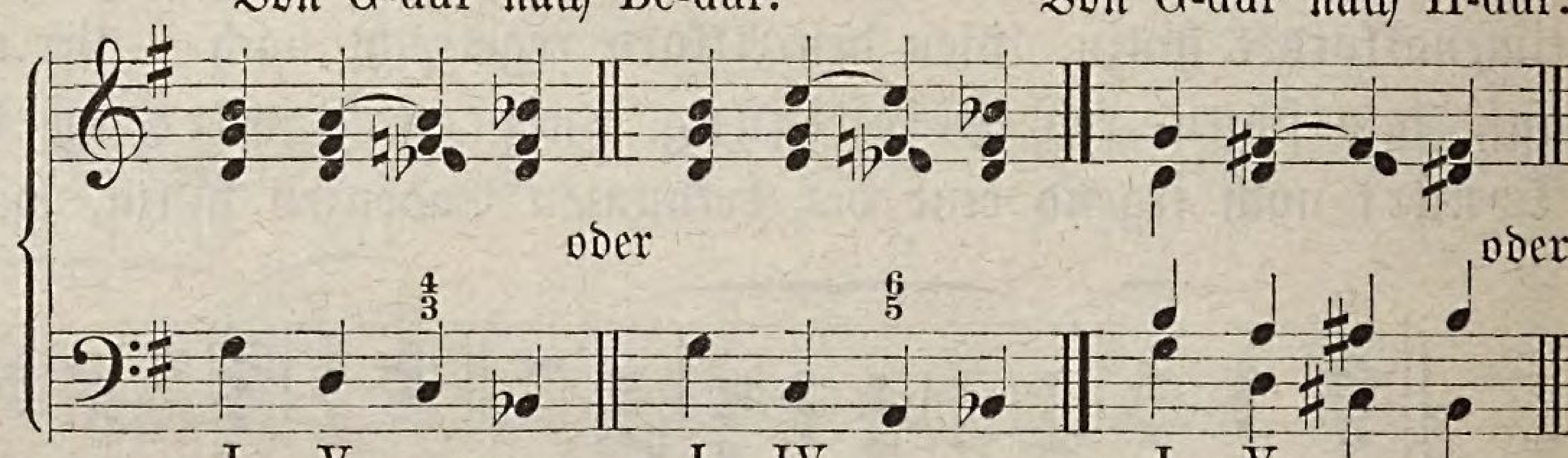
318. Von C-dur nach F-dur. Von C-dur nach G-dur. Von C-dur nach A-moll.



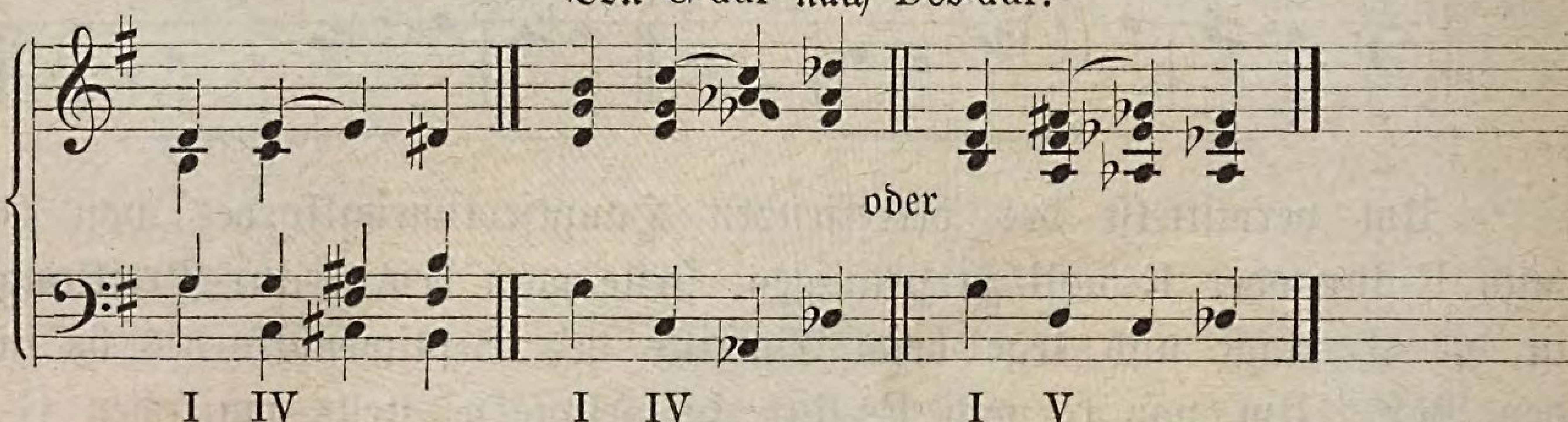
Bei dem Uebergange aus einer Tonart in die Tonart ihrer großen oder kleinen Oberterz oder ihrer verminderten Oberquinte vermittelst des Hauptseptimenakkordes (also z. B. von G-dur nach B-, H- oder Des-dur) ist ein gemeinschaftlicher Ton zwischen dem betr. Hauptseptimenakkorde und dem zum Eingang dienenden tonischen Dreiklange nicht vorhanden. Um nun zwischen diesen beiden Akkorden einen Anknüpfungspunkt herzustellen, läßt man dem tonischen Dreiklange noch den Ober- oder den Unterdominantendreiklang der ersten Tonart folgen, nimmt aber bei dieser Akkordverbindung darauf Rücksicht, daß bei dem zweiten Akkorde ein solcher Ton in die Oberstimme komme, der mit dem betr. Hauptseptimenakkorde als Verbindungston gebraucht werden kann. Z. B.:

Von G-dur nach Be-dur. Von G-dur nach H-dur.

319.



Von G-dur nach Des-dur.



Aufgabe. Modulire von H- und B-dur ausgehend nach allen Tonarten.

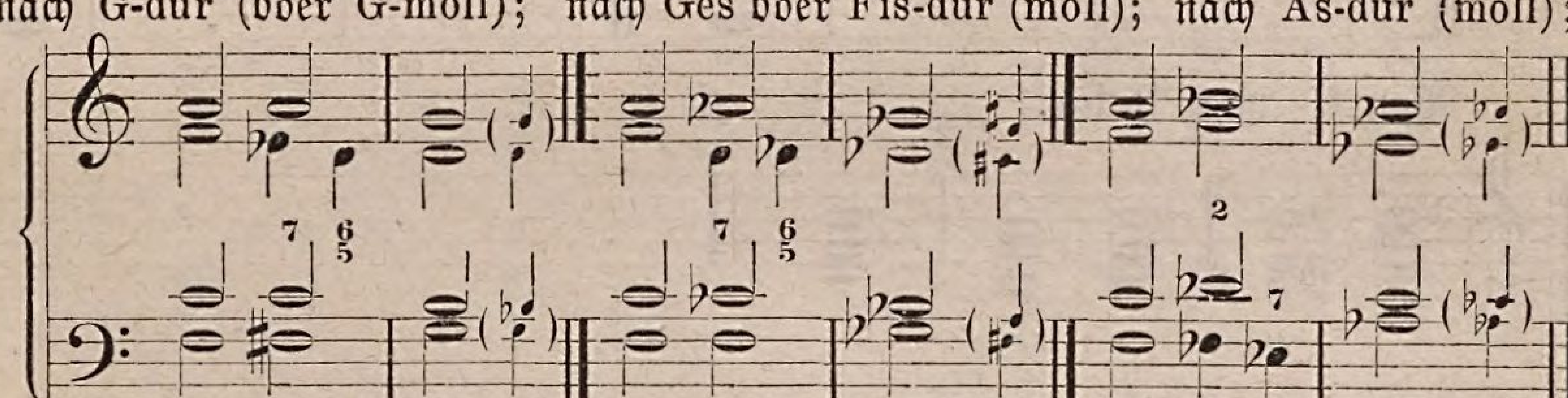
Das bequemste Ausweichungsmittel ist der verminderte Septimenakkord, indem er sich nicht allein sehr leicht an jeden Dreiklang anschließt, sondern auch vermöge seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit eine mehrfache Fortschreitung hat (siehe § 18 pag. 194). Vorübergehend soll auch hier noch einmal daran erinnert werden, daß im verminderten Septimenakkorde die Septime sich im Voraus auflösen kann, wodurch dann der Hauptseptimenakkord entsteht, und daß es nur drei dem tonischen Inhalte nach völlig von einander verschiedene verminderte Septimenakkorde gibt (His, dis, fis, a; cis, e, g, be, und d, f, as, ces). Das praktische Verfahren bei der Anwendung dieses Modulationsmittels ist folgendes: Man frage sich, wie die Septime derjenigen Tonart, in die man ausweichen will, heißt, schließe denjenigen verminderten Septimenakkord, in welchem dieser Ton enthalten ist, dem Akkorde der alten Tonart in der Weise an, daß man in der ersten und vierten Stimme, in den nächstgelegenen Ton des verminderten Septimenakkordes fortschreitet. Um seine richtige Schreibart und seine richtige Auflösung zu finden, frage man sich nun, wie die Quinte der neuen Tonart heißt, lasse den über dieser Quinte gelegenen Ton des verminderten Septimenakkordes um einen halben Ton fallen (also in die Quinte der neuen Tonart fortschreiten), und man hat den Hauptseptimenakkord der neuen Tonart entweder in seiner Grundform oder in einer seiner Umkehrungen, um dessen Auflösung man nicht in Verlegenheit sein kann. Nachstehende Beispiele werden dem Schüler die Sache klarer machen.

Mittelst des verminderten Septimenakkordes

von F-dur:

nach G-dur (oder G-moll); nach Ges oder Fis-dur (moll); nach As-dur (moll);

320.



nach A-dur (moll); nach H-dur (moll); nach C-dur (moll); nach Des-dur (moll);



nach D-dur (moll); nach Es-dur (moll); nach E-dur (moll).



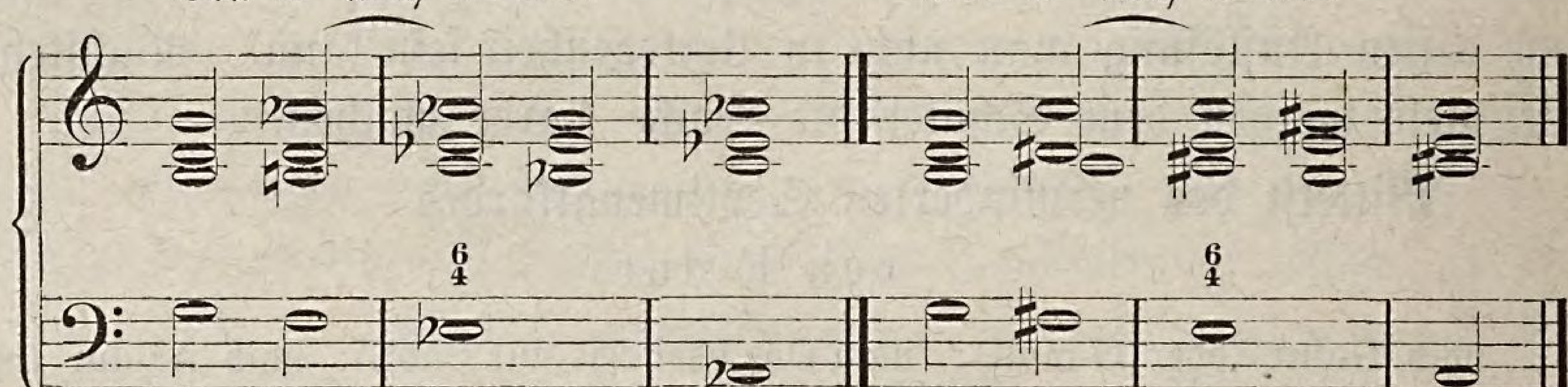
Aufgabe. Modulire von D- und Es-dur ausgehend auf diese Weise nach allen Tonarten.

Auch die Trugfortschreitungen des verminderten Septimenakkordes können als Modulationsmittel verwerthet werden.

Machen wir behufs einer Modulation von derjenigen Trugfortschreitung des verminderten Septimenakkordes Gebrauch, in welcher die Septime liegen bleibt, so läßt sich die Regel in folgender Weise formuliren: Nimm denjenigen verminderten Septimenakkord, welcher die Tonika der neuen Tonart enthält, halte diesen Ton in der Oberstimme, und löse die übrigen Töne des verminderten Septimenakkordes regelmäßig auf, wodurch der Sextakkord oder der Quartsextakkord des tonischen Dreiklanges der neuen Tonart zum Vorscheine kommt, und füge dann noch eine kurze Cadenz hinzu. Beispiele:

Von G- nach As-dur. Von G- nach A-dur.

321.



Von G- nach B-dur.



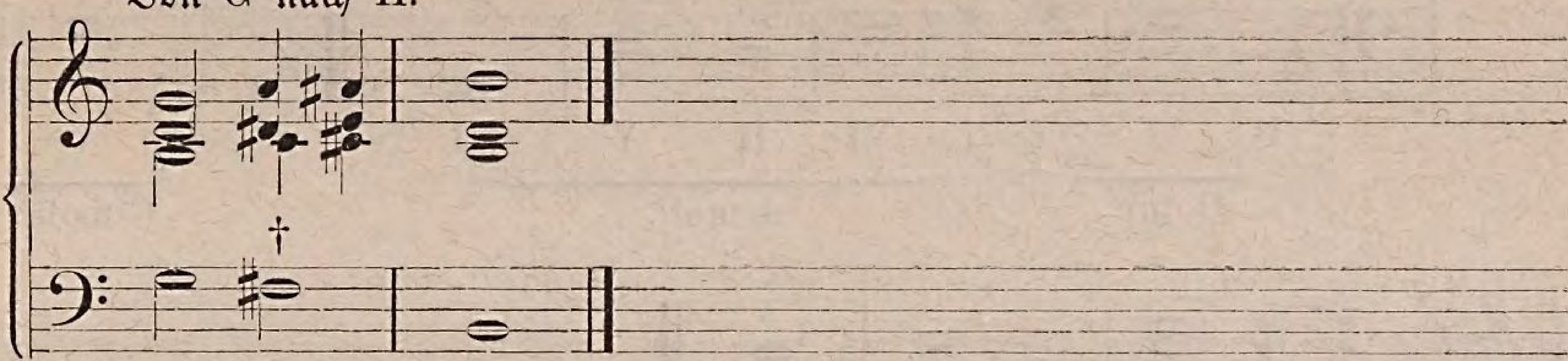
Will man von derjenigen Trugfortschreitung des verminderten Septimenakkordes Anwendung machen, in welcher sein Grundton liegen bleibt, während die übrigen Intervalle um einen halben Ton steigen, so heißt die Regel so: Nimm denjenigen verminderten Septimenakkord, welcher die Quinte der neuen Tonart enthält, halte diesen Ton, währenddem du die übrigen Töne des

verminderten Septimenakkordes um eine halbe Stufe aufwärts führst, wodurch der Hauptseptimenakkord der neuen Tonart zum Vorschein kommt. Beispiele:

Von G nach As. Von G nach A. Von G nach B.

322. 

Von G nach H.



Aufgabe. Modulire auf diese beide Arten von irgend einer Tonart aus nach allen übrigen Tonarten.

Auch mit Hilfe des auf der 7. Stufe der Durtonleiter stehenden kleinen Septimenakkordes kann man eine Modulation bewirken. Diesen Akkord kann man jedoch nur in sehr beschränktem Maaße als Modulationsmittel gebrauchen, weil er nur in seiner Septimenlage gut klingt. Beispiel:

Von C- nach G-dur. Von C- nach B-dur.

323. 

Von C- nach F-moll.



Auch die Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes können als Modulationsmittel verwerthet werden. Die gewöhnlichste Trugfortschreitung des Hauptseptimenakkordes (in seiner Grundform) geht nach dem Dreiklange der 6. Stufe der Tonleiter. Sieht man nun diesen Dreiklang als neuen tonischen Dreiklang an (vergl. § 18) und fügt eine ganze Cadenz in der neuen Tonart hinzu, so ist die Ausweichung fertig, wie folgt:

324.





Die andern Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes werden sehr selten als Modulation angewandt, z. B. folgende:

325.



Um so häufiger wird dahingegen seine enharmonische Mehrdeutigkeit als Modulationsmittel gebraucht, wovon bereits in § 18 die Rede war. Es geschieht dies namentlich dann, wenn in einem Tonstücke eine musikalische Phrase in der Tonart der großen Unterterz aufgetreten ist. Zur Rückkehr in die Haupttonart wird dann der wie ein Hauptseptimenakkord klingende übermäßige Sextakkord (mit oder ohne Quinte) benutzt, wie folgt: (Haupttonart C-dur)

326.

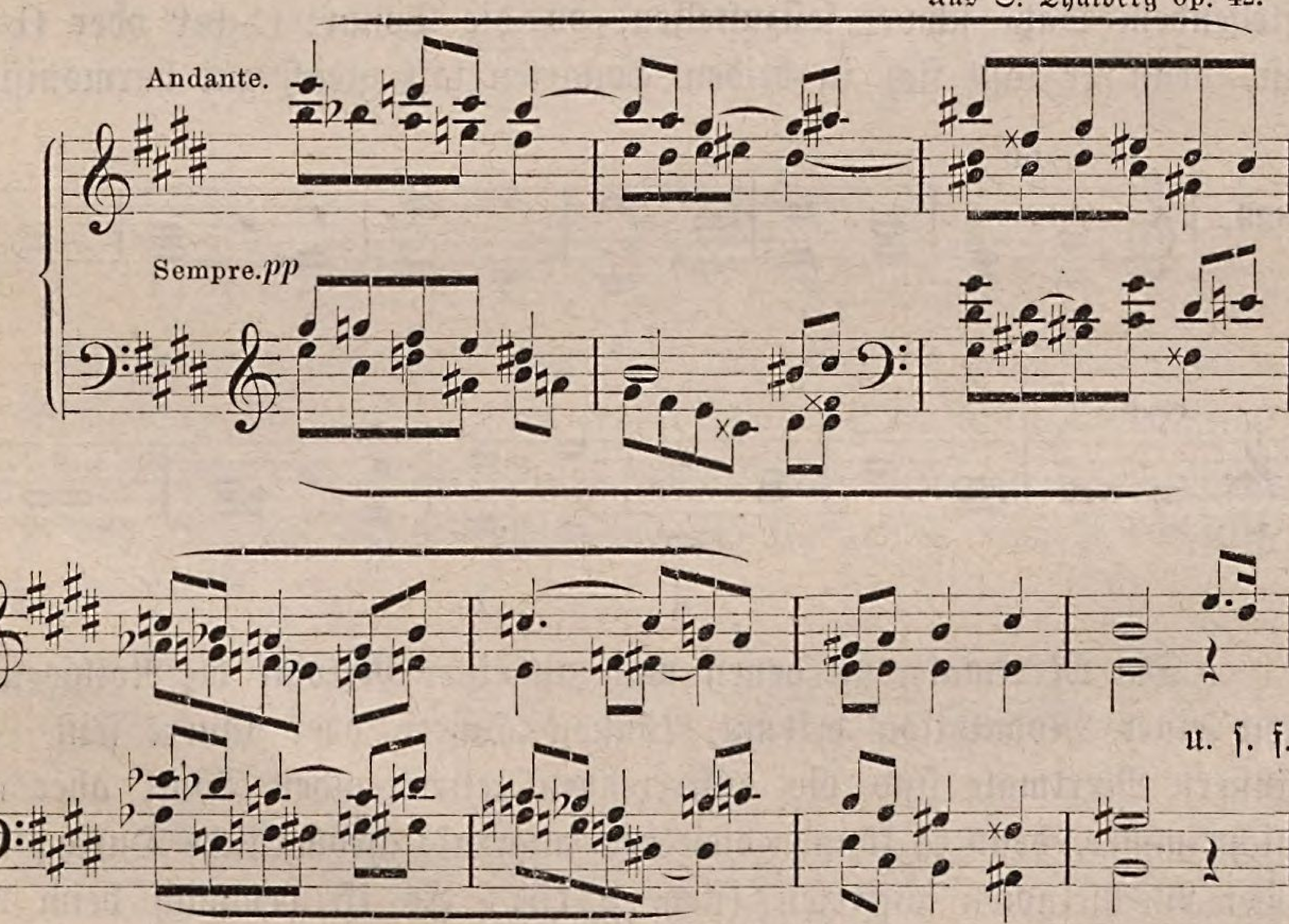


Wie man aus vorstehendem Beispiele ersieht, kann sogar ein einzeln fortklingender Ton des tonischen Dreiklanges als Verbindungsmittel zweier sich ganz fremder Tonarten dienen. Oft wird auch dieser Ton stillschweigend als fortklingend gedacht.

In welch verschiedene Tonarten man durch einen festgehaltenen Ton gelangen kann, ist aus nachstehendem Beispiele ersichtlich, und es bedient sich namentlich Rich. Wagner bei seinen Modulationen sehr häufig dieses Bindemittels.

Aus S. Thalberg op. 42.

327.



Vermittelst eines Bestandtheiles des tonischen Dreiklanges können auf diese Weise mit der Haupttonart in Verbindung treten die Tonart der großen Unterterz und der kleinen und großen Oberterz, also mit C-dur: As-, Es- und E-dur. Beispiel:

328.




Soll eine Melodie eine harmonische Begleitung erhalten, so ist zu untersuchen, ob dieselbe eine Modulation unbedingt **fordert** oder ob sie eine solche blos **zuläßt**, d. h. ob die Modulation eine **naturgemäße** oder eine **tendenziöse** ist.

In einer jeden Melodie muß **eine** Tonart ganz bestimmt ausgeprägt sein, und erkennt man die Tonart schon in der Regel an dem ersten, sicher aber an dem letzten Satze der Melodie. Nur bei solchen Sätzen und Sätzchen kann die Tonart unentschieden bleiben und in verschiedener Weise aufgefaßt werden, die nur einen geringen Tonumfang (Ambitus) haben, namentlich wenn sie sich vorzugsweise in der obern Hälfte der Scala (von der Quint aufwärts) bewegen. So ist in nachstehendem Satze schwer festzustellen, ob die Tonart C-dur oder G-dur ist, denn er läßt sich in beiden Tonarten fast gleich gut harmonisiren.

329.




Die Merkmale, an denen man an einer Melodie die Nothwendigkeit einer Modulation erkennt, können äußere oder innere sein. Die äußern Merkmale sind die auftretenden leiterfremden Töne, aber auch nicht immer, denn es können dieselben auch als chromatische Durchgangs- oder Wechselnoten auftreten (siehe § 15). Es ist demnach beim Auf-

treten leiterfremder Töne zu untersuchen, ob dieselben als wesentliche Melodienoten auftreten oder nicht. Bei dieser Untersuchung kommen uns die innern Merkmale einer nöthigen Modulation zu Hülfe. Diese innern Merkmale sind die Ruhepunkte oder Satzschlüsse der Melodie. Ruht z. B. eine in C-dur stehende Melodie (etwa im 4. oder 8. Takte) auf g oder a aus, so ist unser musikalisches Gefühl geneigt, in ersterm Falle das g, und im zweiten das a als eine neue Tonika anzusehen, und demzufolge hier eine Modulation nach G-dur resp. A-moll zu verlangen, gleichviel, ob sich vorher ein fis oder gis (die beiden charakteristischen Töne aus G-dur resp. A-moll) hören ließen oder nicht. Lassen sich diese beiden Töne aber vor einem Schlusse auf g oder a hören, so ist die Modulation unbedingt nothwendig; fehlen diese beiden Töne aber, so könnte man immerhin noch leitereigen harmonisiren, wie folgt:

330. 

Einen großen Fehler aber würde man begehen, wollte man irgendwo eine Modulation erzwingen, wo sie nicht am Orte ist, wie etwa in folgendem Beispiele:

331. 

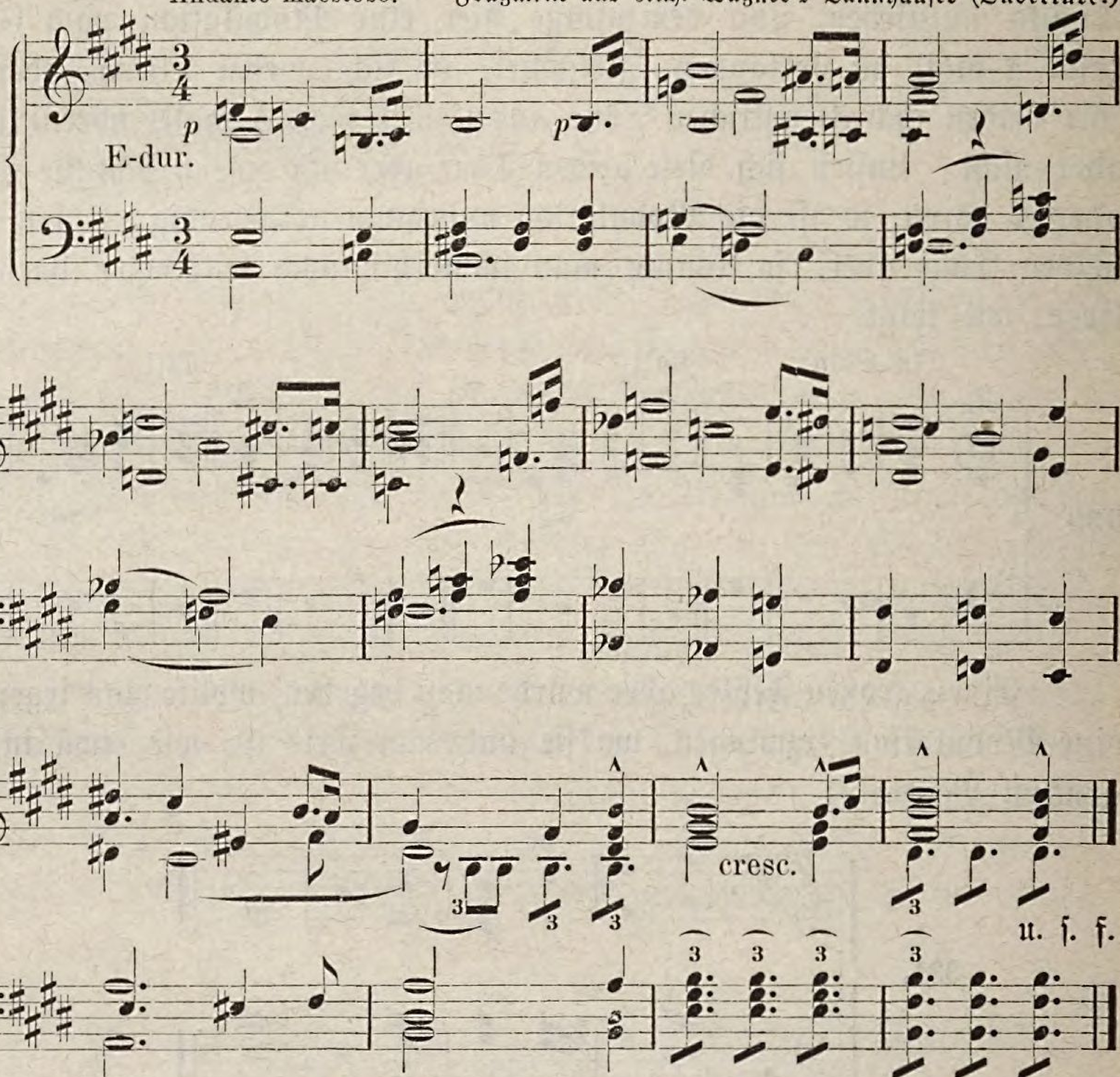
Nicht minder fehlerhaft wäre es, bei einer in gedehnten Tönen dahinschreitenden Melodie von der tendenziösen willkürlichen Modulation einen zu ausgedehnten Gebrauch zu machen, wodurch die Haupttonart ganz in den Hintergrund gedrängt und die Harmonie ganz buntscheckig würde, wie folgt:

332. 

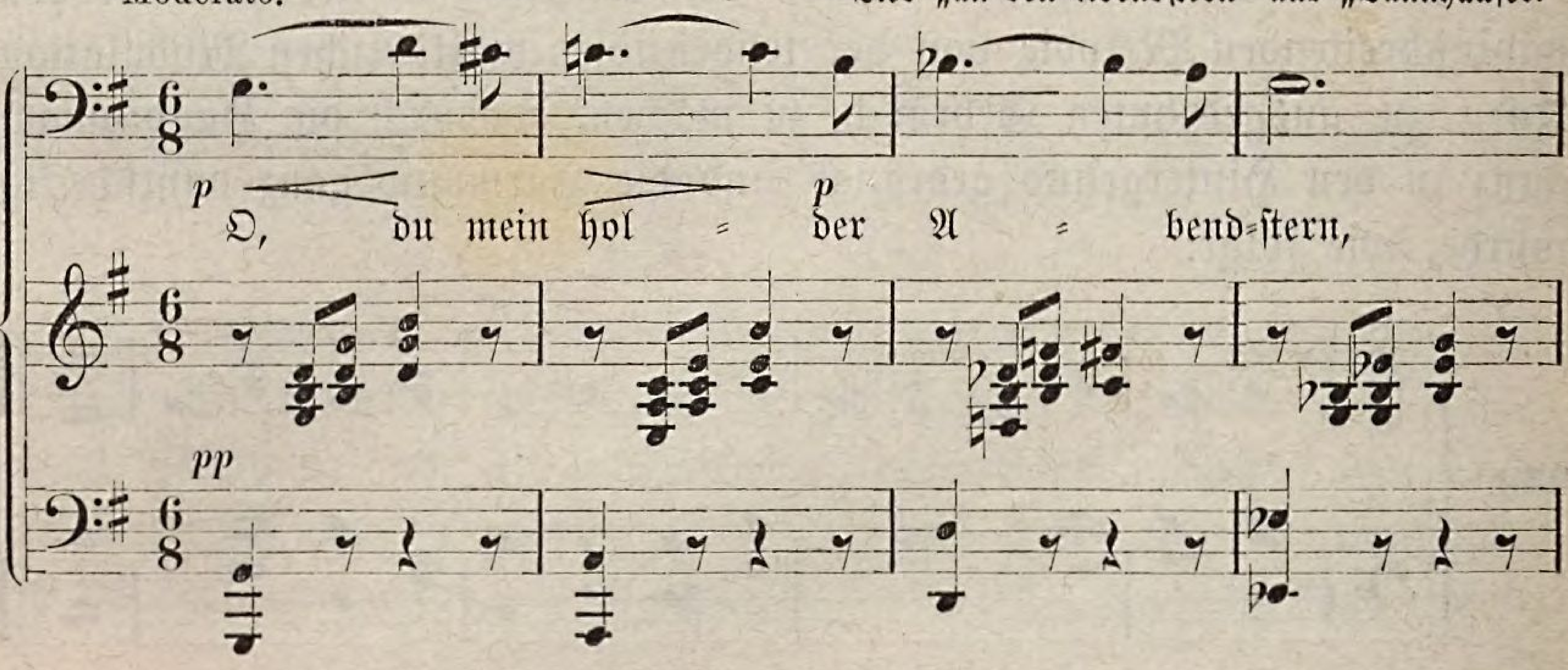
Ein besonderer Charakterzug der Richard Wagner'schen Muse sind seine überraschend (jedoch nicht allzeit) hübschen Modulationen nach ganz entfernten Tonarten, bei denen der „gemeinschaftliche Ton" in der Regel nur das einzige Bindemittel ist; aber auch dieses ist nicht immer vorhanden. In dieser Beziehung sind Wagners Werke sehr lehrreich. Nachstehend folgen einige Beispiele.

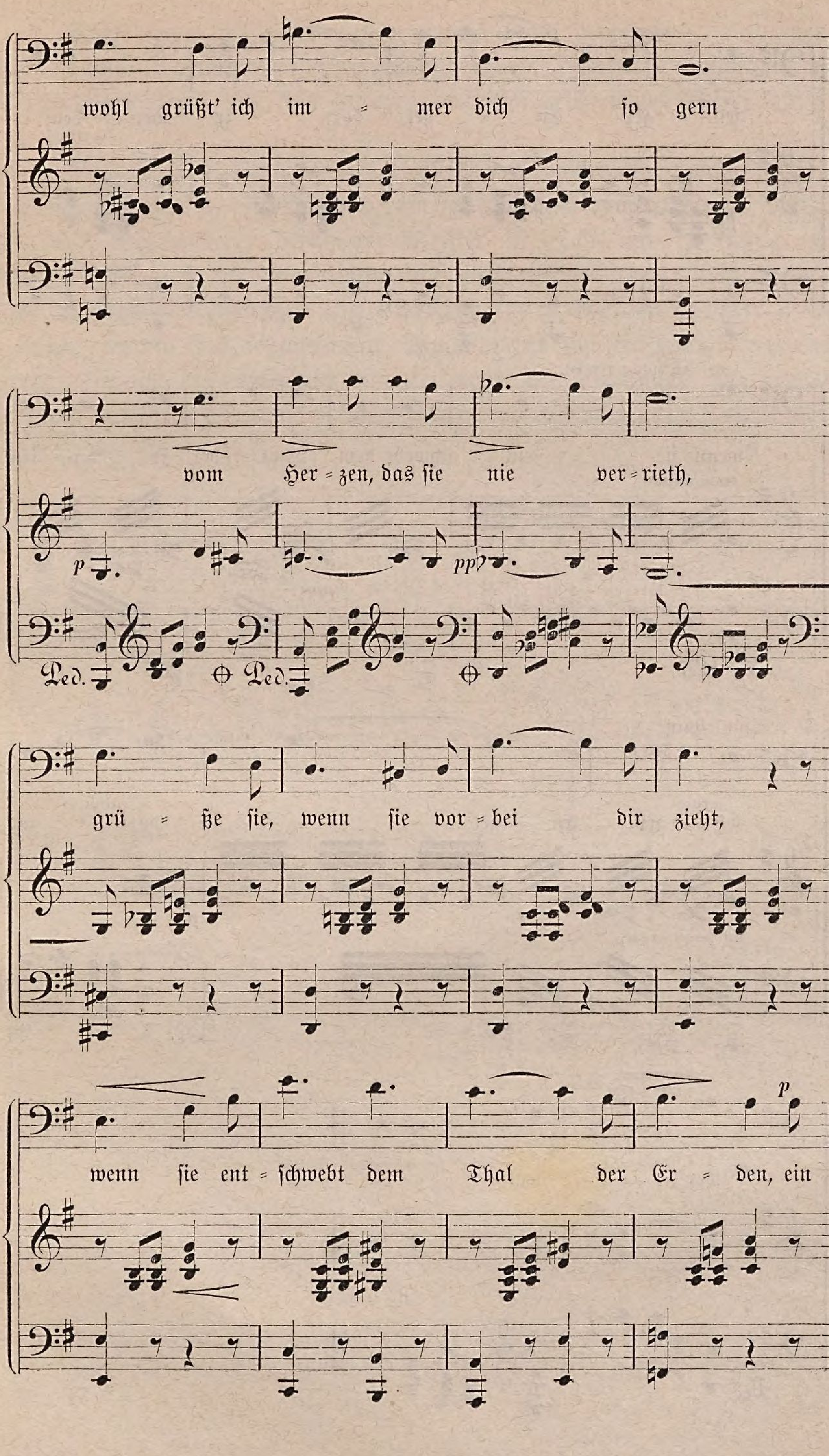
Andante maestoso. Fragment aus Rich. Wagner's Tannhäuser (Ouvertüre.)

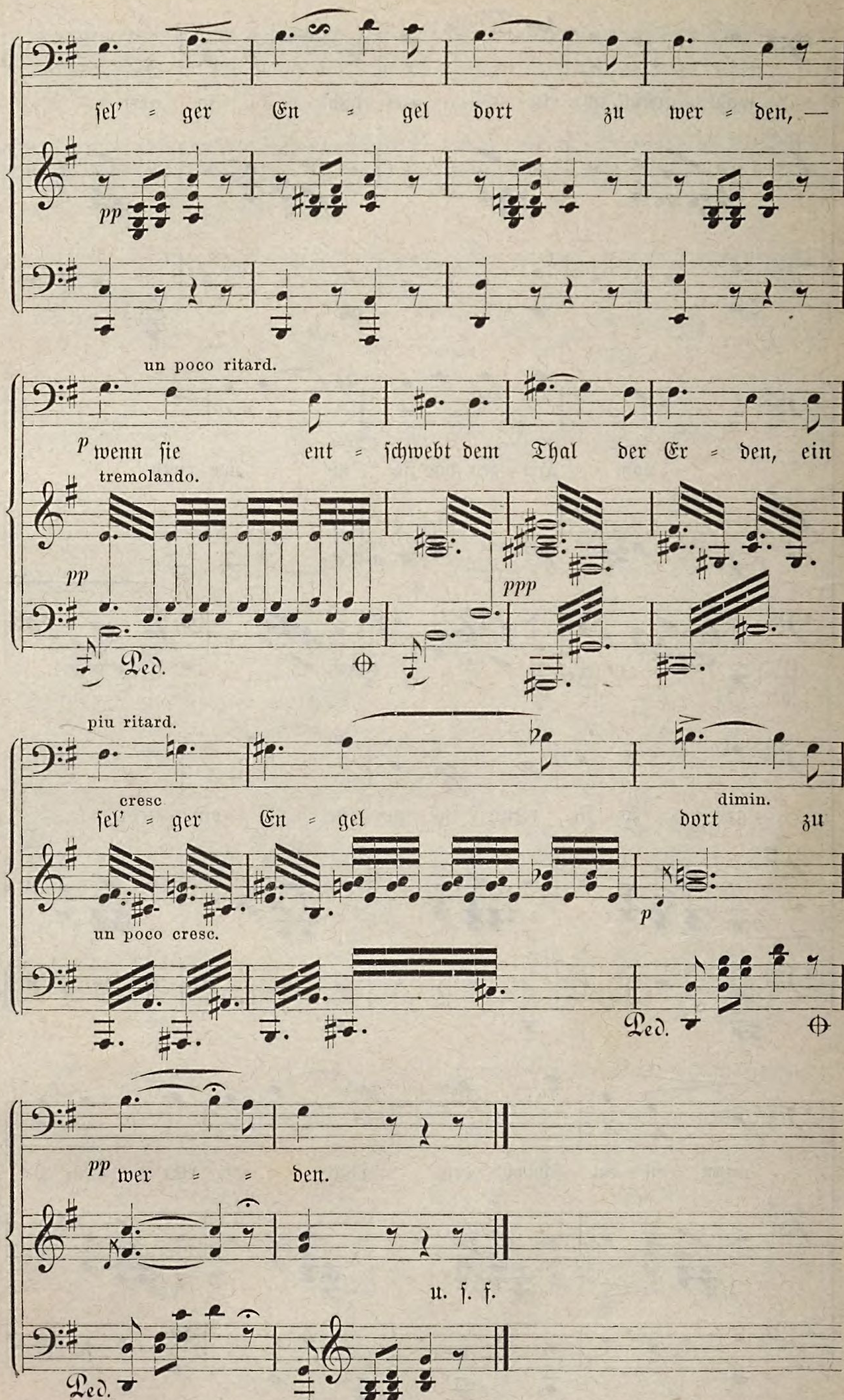
333.



Moderato. Lied „an den Abendstern" aus „Tannhäuser."




wohl grüßt' ich im = mer dich so gern
vom Her = zen, das sie nie ver = rieth,
grü = ße sie, wenn sie vor = bei dir zieht,
wenn sie ent = schwebt dem Thal der Er = den, ein
Ped.
Ped.
p
pp
p



sel' = ger En = gel dort zu wer = den, —
pp
un poco ritard.
p wenn sie ent = schwebt dem Thal der Er = den, ein
tremolando.
pp
ppp
Ped.
piu ritard.
cresc
sel' = ger En = gel
dimin.
dort zu
p
un poco cresc.
Ped.
pp wer = = den.
u. s. f.
Ped.

Diese beiden Beispiele werden genügen, um den Schüler anzuregen, den ganzen Klavierauszug des „Tannhäuser", der einen Reichthum an Harmonieen bietet, wie kein anderes vor ihm erschienenes Werk, kennen zu lernen.

Das fleißige Studium der classischen Klavierwerke Haydn's, Clementi's, Mozart's, Beethoven's, sowie auch derjenigen Mendelsohn's, Weber's und anderer berühmter Meister ist nicht nur in Bezug auf Form, Ausdruck, Melodiebildung und thematische Arbeit, sondern auch auf Harmonieverbindungen und die Modulation für den Schüler unerläßlich. Damit das letztgenannte Studium für ihn ein fruchtbringendes werde, fertige er von einer Sonate eines der genannten Meister in Generalbaßschrift in summarischer Weise den harmonischen Inhalt derselben, wie folgt, an*):

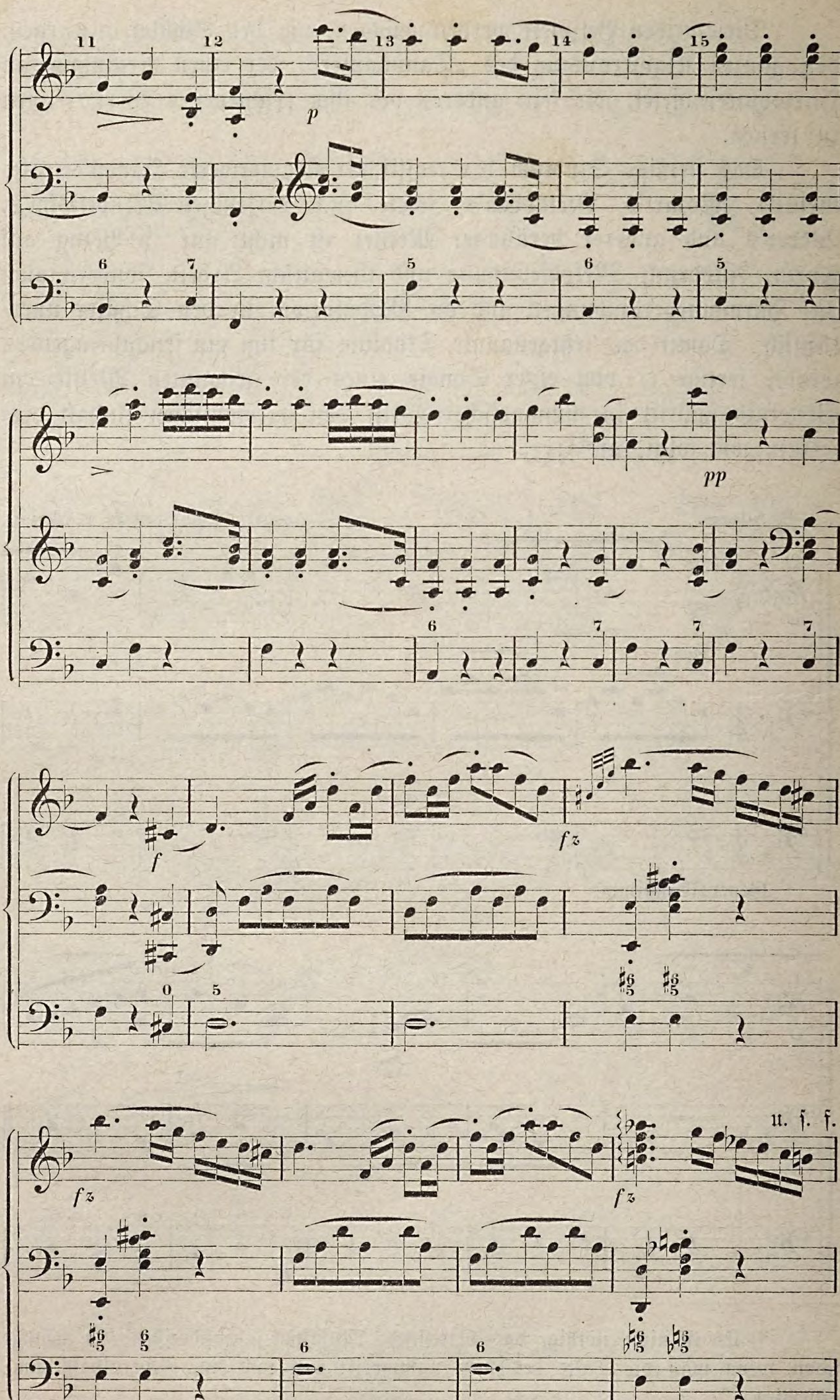
Allegro. Sonate in F-dur von W. A. Mozart.



Generalbaßstimme.



*) Es ist nicht nöthig, das betreffende Musikstück abzuschreiben; es genügt schon, wenn man die Takte desselben nummerirt und nur eine Generalbaßstimme anfertigt.


11
12
13
14
15
p
pp
f
fz
fz
fz

Soll der Schüler befähigt werden, auch seine eigenen musikalischen Gedanken zu Papier zu bringen und in Tönen denken zu lernen, so muß er fleißig Musik **lesen**, ohne dieselbe am Instrumente abzuspielen, und sich dabei vorstellen, wie das Alles klingt. Aus einem angehenden Componisten, der immer nur am Klaviere sich musikalische Gedanken zusammen sucht, wird nie etwas Ordentliches werden. Der musikalische Gedanke muß erst in seinen Hauptumrissen auf dem Papiere fixirt sein, ehe man sich des Klavieres bedient, um zu hören, wie die Sache klingt. Auch muß die Harmonie der Hauptsache nach mit der Melodie zugleich erfunden werden. Eine andere Prozedur findet nur beim Canon und der Fuge statt.

Hat der Schüler Alles bis jetzt dagewesene verstanden und sich zu eigen gemacht, so muß er im Stande sein, jede einfache Melodie mit einer passenden Begleitung zu versehen. Den meisten Nutzen aber wird ihm die vierstimmige Bearbeitung solcher Melodien gewähren, in denen jeder Ton einen eigenen Akkord erhält. Es ist dies:

§ 22. Das deutsche Kirchenlied.

Die deutschen Kirchenlieder bewegen sich in langsamen und einfachen Tonschritten. Viele derselben, namentlich die ältesten, gehören den Kirchentonarten (von deren Harmonisirung in dem folgenden Kapitel die Rede sein wird), die meisten aber dem modernen Dur- und Mollgeschlechte an. Von diesen Letztern wird also hier die Rede sein.

Ganz einfach ist ihre rhythmische Gestaltung, denn sie schreiten, mit vereinzelten Ausnahmen, in gleichlangen Tönen einher, und die einzelnen Sätze einer solchen Melodie sind durch längere Ruhepunkte (Fermaten 𝄐) von einander abgesondert. Jeder einzelne Satz entspricht einer Verszeile. Der Einfachheit der Melodie muß auch die beigefügte Harmonie entsprechen, und es soll, wenn nur irgend möglich, jeder Melodieton nur einen Akkord erhalten. Die Modulation soll ungesucht und natürlich sein und sich aus dem Fortgange der Melodie von selbst ergeben. Der vierstimmige Satz soll so beschaffen sein, daß er sich von dem sogenannten „gemischten Chor" (Sopran, Alt, Tenor, Baß) bequem ausführen läßt. Demgemäß muß nicht bloß der Stimmumfang einer jeden der vier menschlichen Stimmen berücksichtigt werden (siehe pag. 26), sondern die Führung der Begleitungsstimmen muß auch eine möglichst fließende und melodische sein.

Bei der vierstimmigen Bearbeitung eines deutschen Kirchenliedes kommen in Betracht:

1. das Erkennen der Tonart, d. h. ob das Lied einer Kirchentonart oder einer Dur- oder Molltonart angehört;
2. die Wahl der Akkorde;
3. der Modulationsplan;
4. die Auffindung eines guten, nicht holperigen Basses;
5. die Führung der Mittelstimmen.

a) das Erkennen der Tonart bietet insofern einige Schwierigkeiten, als gar manche unserer ältern Kirchenlieder verballhornisirt und in Dur oder Moll umgewandelt wurden, wodurch sie den größten Theil ihrer Schönheit, Majestät und Kraft eingebüßt haben. Es sei hier nur beispielsweise an die Melodie des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" erinnert. Dieselbe hieß ursprünglich so:

334.



welche dem in die Quart erhobenen zweiten Kirchentone angehörte. Heute finden wir dieselben in einer Durtonart und im 4/2-Takte wieder. Derartige Untersuchungen führen uns jedoch von unserm Ziele ab, und müssen wir für unsere Uebungen die Melodien vorläufig nehmen, wie sie sind. Wer besondere Studien über die richtige und ursprüngliche Lesart der ältern Kirchenlieder machen will, dem sei das bis dahin unübertroffene Quellenwerk „das katholische deutsche Kirchenlied" von Karl Severin Meister, Freiburg, Verlag von Herder, bestens empfohlen.

b) Soll die Harmonie ihre Einfachheit, Kraft und Klarheit bewahren, so müssen in derselben die leitereigenen Dreiklänge in ihrer Grundform und ihrer ersten Umkehrung vorherrschen; mit der Anwendung des an sich matten und oft verführerischen Quartsextakkordes (siehe pag. 120) gehe man sehr sparsam um. Den Hauptseptimenakkord kann man in seinen Umkehrungen diskret im Laufe eines Satzes, nicht aber auf guter Taktzeit zur Begleitung seiner Septime anwenden; in seiner Grundform findet er in den Schlüssen die beste Verwendung. Dasselbe ist mit der ersten Umkehrung des Septimenakkordes der 2. Stufe der Tonleiter der Fall. Nebenseptimenakkorde müssen mit großer Vorsicht und wohl vorbereitet eingeführt werden. Der verminderte Septimenakkord ist manchmal nicht zu umgehen, doch sei man in der Anwendung dieses Akkordes so sparsam als möglich.

Für die Anwendung eines Nonenakkordes wird sich nur äußerst selten Gelegenheit bieten.

c) Die nothwendigen Modulationen ergeben sich aus den Ruhepunkten, den Satzschlüssen der Melodie (siehe pag. 219); die tendenziösen Modulationen hingegen hängen von dem Talente und dem Geschicke des Tonsetzers ab. Sind Schlüsse in mehrern Tonarten möglich — denn jede Schlußnote kann als Oktave, Terz oder Quinte der Baßnote angesehen werden — so gebe man für's erste Mal der nächstverwandten Tonart den Vorzug, wähle aber für die folgenden Schlüsse eine solche Tonart, in der noch kein Ganz-, Halb- oder Trugschluß gemacht wurde. Sind in einem Kirchenliede die Schlüsse vorherrschend nur in einer Tonart zu machen, so gestalte man dieselben der Form nach (z. B. durch veränderte Führung des Basses) doch möglichst mannigfaltig.

d) Das Auffinden eines guten Basses ist für einen guten vierstimmigen Satz von ganz besonderer Wichtigkeit, indem von demselben auch die gute melodiöse Führung der Mittelstimmen abhängt. Die Gegenbewegung des Basses zur Melodie ist jeder andern Stimmbewegungsart vorzuziehen. Eine längere Fortschreitung des Basses mit der Melodie in Terzen, oder ein nur in kleinen und großen Sekunden sich dahin windender Baß klingt weichlich und weibisch; auch stellen sich bei einer solchen Baßführung sehr leicht Quint- und Oktavparallelen ein. Vor allen andern Stimmen liebt der Baß ein stellenweises Fortschreiten in größern Intervallen (in Oktaven, Septimen, Sexten, Quinten, Quarten) aber nicht in direkter Aufeinanderfolge und in derselben Richtung (siehe pag. 99). Ein Sprung in die große Septime auf- oder abwärts bleibt jedoch stets ausgeschlossen und es muß derselben die Oktave vorausgehen. Uebermäßige Intervalle sind stets zu vermeiden; kömmt man in den Fall, dieselben gebrauchen zu müssen, so kehre man sie um und verwandele sie in leichter zu treffende und leichter aufzufassende verminderte Intervalle. Der Melodienote des guten Taktheiles gebe man wo möglich eine neue Harmonie; zwei gleichen Melodienoten (Tonwiederholung) gebe man wo möglich nicht dieselbe Harmonie oder doch nicht dieselbe Baßnote bei gleicher Harmonie. Wiederholt sich eine Melodienote drei- bis viermal, so gebe man dem Basse eine entschiedene originell hervortretende Fortschreitung oder bringe eine tendenziöse Modulation an. Auch kann der Baß bei einer entschiedenen Fortschreitung der übrigen Stimmen auf demselben Tone stehen bleiben; es sollen jedoch nicht mehr als drei Melodienoten auf eine Baßnote zusammengefaßt werden. Hat eine Verszeile am Schlusse eine Tonwiederholung,

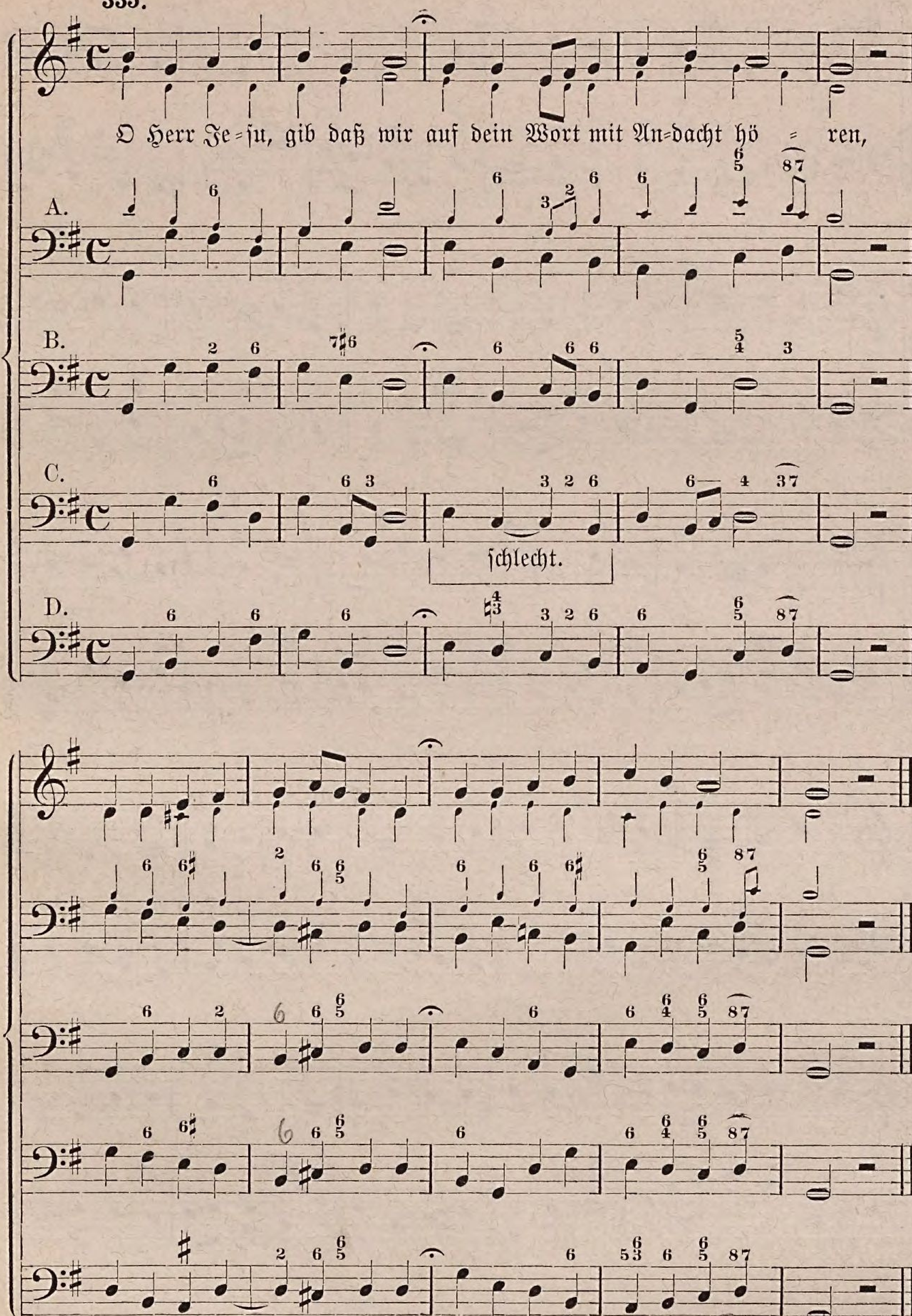
oder sind diese beiden Noten in eine längere Note zusammengezogen, so werden entweder zwei verschiedene Akkorde oder nur ein Akkord mit einem in den Mittelstimmen angebrachten Quartenvorhalte angewandt, um die rhythmische Bewegung in Fluß zu erhalten. Durchgänge machen sich im Basse ganz gut, weniger gut die Vorhalte. Fängt die Melodie auf schlechter Zeit mit der Quinte an und schreitet aufwärts nach der Tonika oder deren Terz fort, so nimmt man gerne diesen Anfangston in allen Stimmen im Unisono. Bei der Anwendung eines Sextakkordes vermeide man die zu tiefe Lage des Baßtones und gehe nicht unter das große A hinab. Lassen sich die Mittelstimmen leicht und bequem setzen, so ist dieses das Zeichen eines guten Basses.

e) Ueber die Führung der Mittelstimmen ist schon in § 11 das Nöthigste gesagt worden. Dem muß noch hinzugefügt werden, daß man aus der engen in die weite Akkordlage übergehen soll, wenn die Melodie einen Quarten-, Quinten- oder Sextensprung aus einer tiefern in eine höhere Tonlage macht. Das Gegentheil findet im umgekehrten Falle statt, weil nicht alle Stimmen zugleich springend fortschreiten dürfen. Ueberhaupt soll man die weite Akkordlage anwenden, wenn die Melodie sich über das zweigestrichene c erhebt. In den Mittelstimmen sind Durchgänge und Vorhalte gerade am rechten Orte.

Weil eine Melodie in mehrfach verschiedener Weise harmonisirt werden kann, so thut man wohl, bei ihrer vierstimmigen Bearbeitung mehrere Bässe zu erfinden. Bei der Hinzufügung der Mittelstimmen wird sich dann herausstellen, welcher von denselben der beste ist.

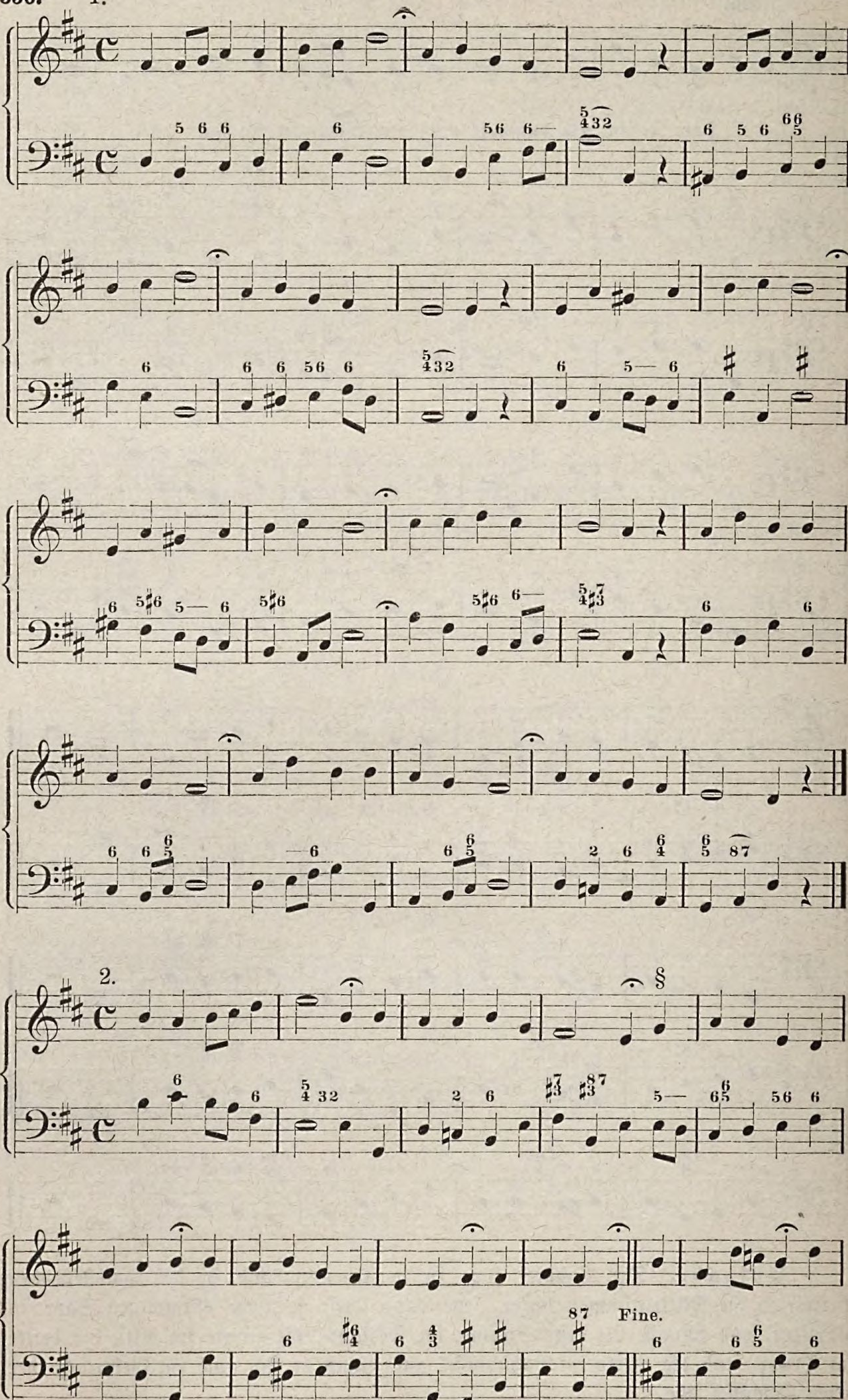
Prüfen wir auf Grund der vorstehend ausgesprochenen Prinzipien die nachstehenden vier verschiedenartigen Harmonisationen ein und derselben Melodie, so wird sich herausstellen, daß alle (mit Ausnahme von Baß C) ziemlich gut sind, die eine aber stellenweise besser als die andere ist. Da die Motivirung dieses Urtheils aber hier zu weitläufigen Erörterungen führen würde, so ist es besser, wenn der Lehrer dieselbe mündlich vornimmt, wie denn überhaupt die nachfolgenden Uebungen im mehrstimmigen Satze nur unter Leitung eines erfahrenen und tüchtigen Lehrers zu günstigen Resultaten führen können. Zu all diesen Bässen sind vor der Vergleichung die Mittelstimmen zu setzen.

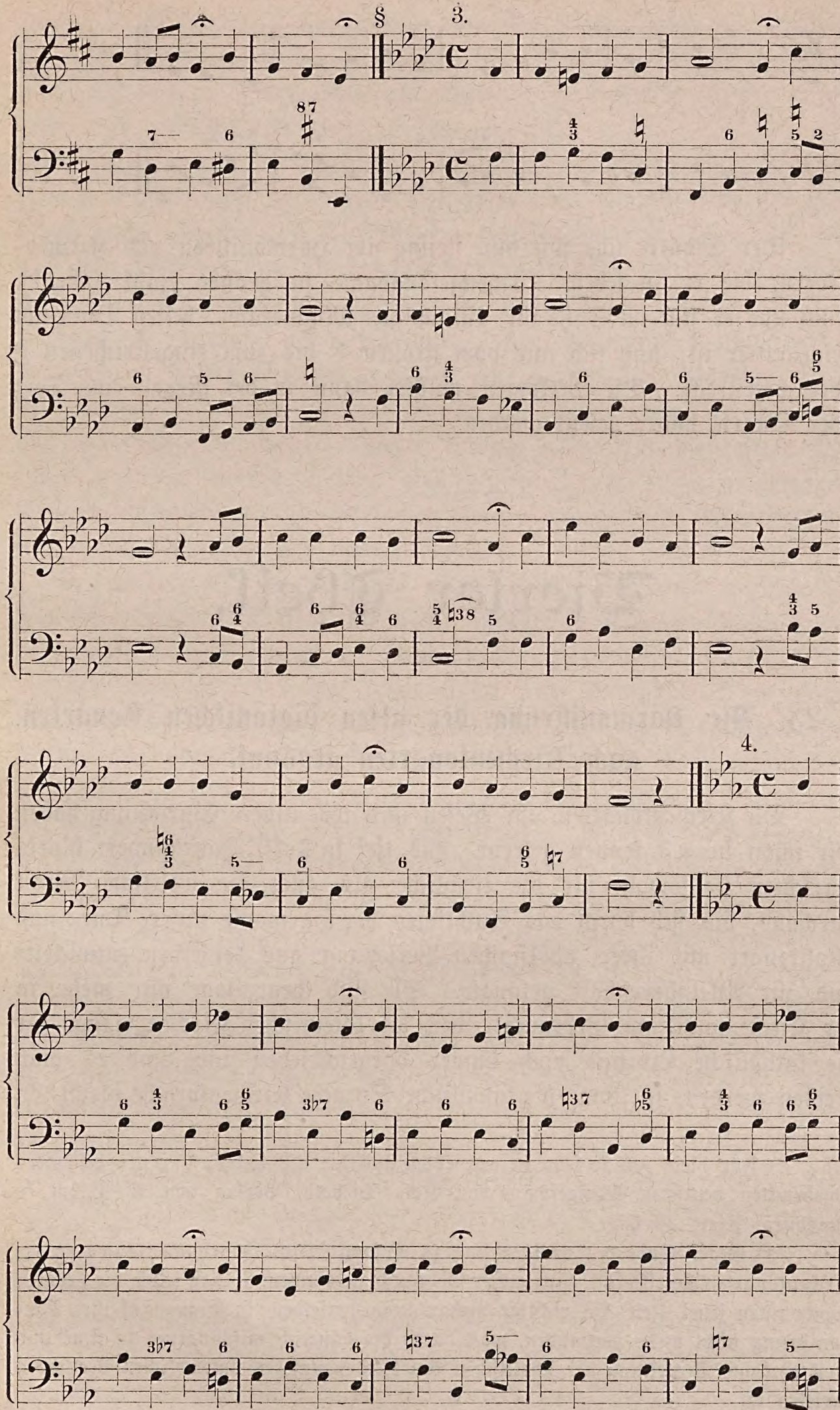
335.

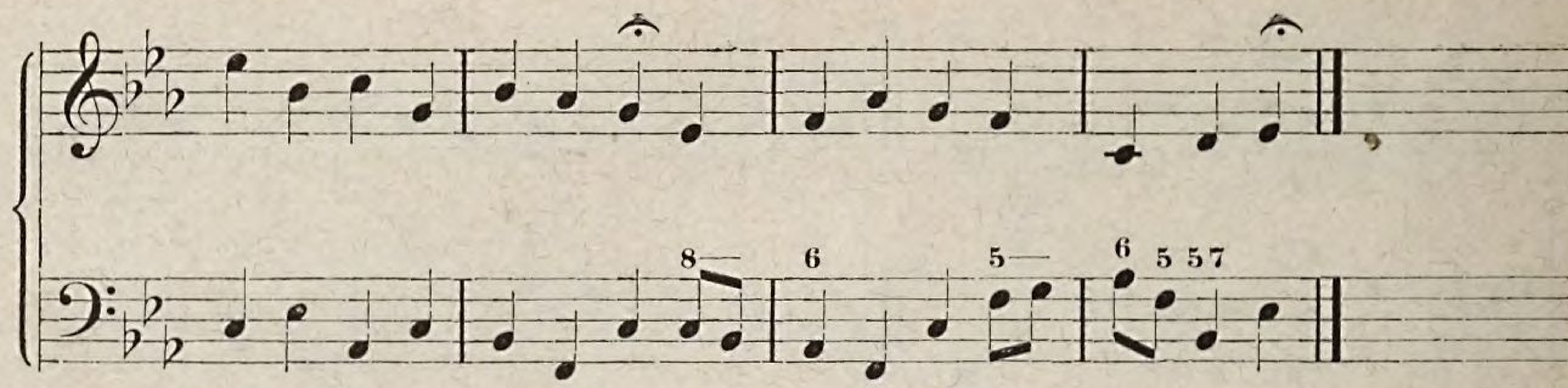


Aufgabe. Der Schüler füge in vorstehenden und in den nachstehenden Beispielen die Mittelstimmen hinzu, setze dann diese fertigen 4stimmigen Sätze in Partitur, und schreibe die erste Stimme im Diskant=, die zweite im Alt=, die dritte im Tenor= und die vierte im Baßschlüssel auf, damit er sich auch im Gebrauche der alten Schlüssel übe.

336.




§
3.
4.



Der Schüler übe sich nun fleißig im Harmonisiren von Kirchenliedern, die er in jedem Kirchengesangbuche in großer Zahl findet*). Auch übe er sich im Satze für 4stimmigen Männerchor, dessen Tonraum beschränkter ist, und sich nur vom großen F bis zum eingestrichenen g oder a erstreckt. Die Melodien müssen dann in der Regel eine Terz oder Quarte höher gesetzt werden.

Vierter Theil.

§ 23. Die Harmonisirung der alten diatonischen Tonarten, auch Kirchentonarten genannt.

Die Kirchentonarten, ihr Wesen und ihre innere Einrichtung haben wir schon in § 3 kennen gelernt. Bis tief in's 16. Jahrhundert hinein herrschten sie sowohl für die kirchliche als auch die weltliche Musik durchaus, bis sich durch das Aufblühen der Harmonie unsere Dur- und Molltonart mit ihrer zwölffachen Versetzung aus denselben entwickelte und zur Alleinherrschaft gelangte. Sie sind heutzutage nur mehr in der Kirchenmusik im Gebrauche, weil die lateinischen Kirchengesänge für die katholische Liturgie noch immer vorgeschrieben sind, und es auch bleiben werden, so lange die lateinische Sprache Kirchensprache bleibt**).

---

*) Für diese Zwecke sehr zu empfehlen sind die als Oberstimme besonders abgedruckten deutschen Meßgesänge von Joh. Diebold, Verlag von A. Böhm in Augsburg. Preis 20 Pfg.

**) Gegen Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts waren die Kirchentonarten bereits fast ganz außer Gebrauch gekommen, so daß selbst die größten Componisten jener Zeit die richtige Behandlung derselben in Bezug auf ihre Harmonisirung nicht mehr verstanden, was durch die gänzlich mißlungene, in Dur und Moll verfaßte Begleitung der schottischen Volkslieder unseres unsterblichen Beethoven bewiesen ist.

Auch der größte Theil der ältern deutschen Kirchenlieder steht in den alten Kirchentonarten; die meisten derselben wurden jedoch in diesem und dem vorigen Jahrhundert aus Unkenntniß verballhornisirt, modernisirt und gefälscht, was sehr zu bedauern ist.

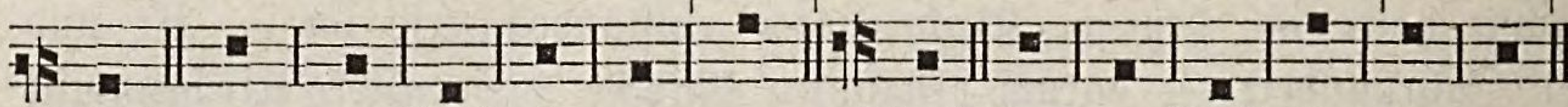
Weil die ältern lateinischen liturgischen Kirchengesänge zu einer Zeit entstanden sind, in welcher man noch keine Ahnung von der Harmonie hatte — deutsche Kirchenlieder entstanden erst im 9., 10. und 11. Jahrhundert — darum behaupten Manche, diese ältere Kirchenmusik vertrage keine harmonische Begleitung, weil dieselbe ohne innere Mitwirkung der Harmonie geschaffen wurde. Componiren wir nämlich eine Melodie, so denken wir uns zugleich eine harmonische Unterlage dazu, und können bei dieser Geistesthätigkeit der Einwirkung der Harmonie auf uns nicht entschlagen. Wieder Andere behaupten, diese alten Melodien seien zu notenreich, um eine passende Begleitung zu ertragen. Sind denn unsere heutigen Melodien weniger notenreich? Beide Behauptungen sind hinfällig und nicht stichhaltig.

Daß wir jene alten, einem eigenartigen Tonsysteme angehörigen Melodien nicht nach Art und Weise unserer Dur- und Molltonarten begleiten können, liegt auf der Hand, denn Harmonie und Melodie müssen von gleicher Art sein. Das alte Tonsystem kennt außer dem Tone be keine chromatischen Halbtöne, die Lage des Grundtones ist bei den plagalen Tonarten eine andere als bei den authentischen, die Tonleitern haben keinen Leitton, und es hat demzufolge der Grundton in denselben auch nicht die Wichtigkeit, die er in dem modernen Tonsysteme hat, die Dominante ist nicht immer die Quinte, sondern bald die Terz, Quarte, Quinte und sogar die Sexte der Tonleiter, die Bildung eines verminderten Septimenakkordes oder eines übermäßigen Dreiklanges oder übermäßigen Sextakkordes ist in diesem Tonsysteme eine reine Unmöglichkeit, und von Takt (also auch nicht von leichten und schweren Starttheilen) ist bei den lateinischen Choralgesängen nicht im Entferntesten die Rede: was Wunder, daß die Begleitung dieser Melodien nach ganz andern Gesetzen construirt werden muß, als die heutigen takthaltigen Melodien des Dur- und Molltonsystems!

Eigentliche Ausweichungen nach andern Tonarten konnten diese alten Melodien nicht machen, weil leiterfremde Töne in denselben nicht zulässig waren und die unbeugsamste Diatonik in diesem Tonsysteme herrschte. Nur zur Vermeidung des Tritonus f—h durfte h in be (und wahrscheinlich auch in besondern Fällen f in fis) verwandelt werden. Der Ton be war außerdem auch noch in den Transpositionen üblich. Dahingegen waren für jede Tonart gewisse Töne festgesetzt, auf denen

bei den Interpunktionszeichen des Textes, oder am Ende einer Verszeile Ruhepunkte gemacht wurden. Es waren dies die sogenannten **Final-** und **Confinaltöne**, die bei der Harmonisirung dieser Melodien ganz besonders beachtet werden müssen. Es sind folgende:

337. 1. und 9. Modus. selten. 2. und 10. Modus. selten.



Finale. Confinalen. Finale. Confinalen.

3. und 11. Modus. selten. 4. und 12. Modus. selten.



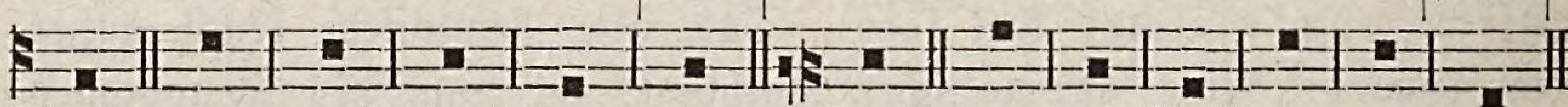
Finale. Confinalen. Finale. Confinalen.

5. und 13. Modus. selten. 6. und 14. Modus. selten.



Finale. Confinalen. Finale. Confinalen.

7. Modus. selten. 8. Modus. selten.



Finale. Confinalen. Finale. Confinalen.

Die meisten Ruhepunkte (Cadenzen) machen die Choralgesänge auf ihrem Grundtone (der Finale), ihrer Dominante und Mediante*); die Cadenzen auf den übrigen Confinalen kommen seltener vor; am häufigsten findet man sie in den verschiedenen Ausgängen der 8 Psalmtöne.

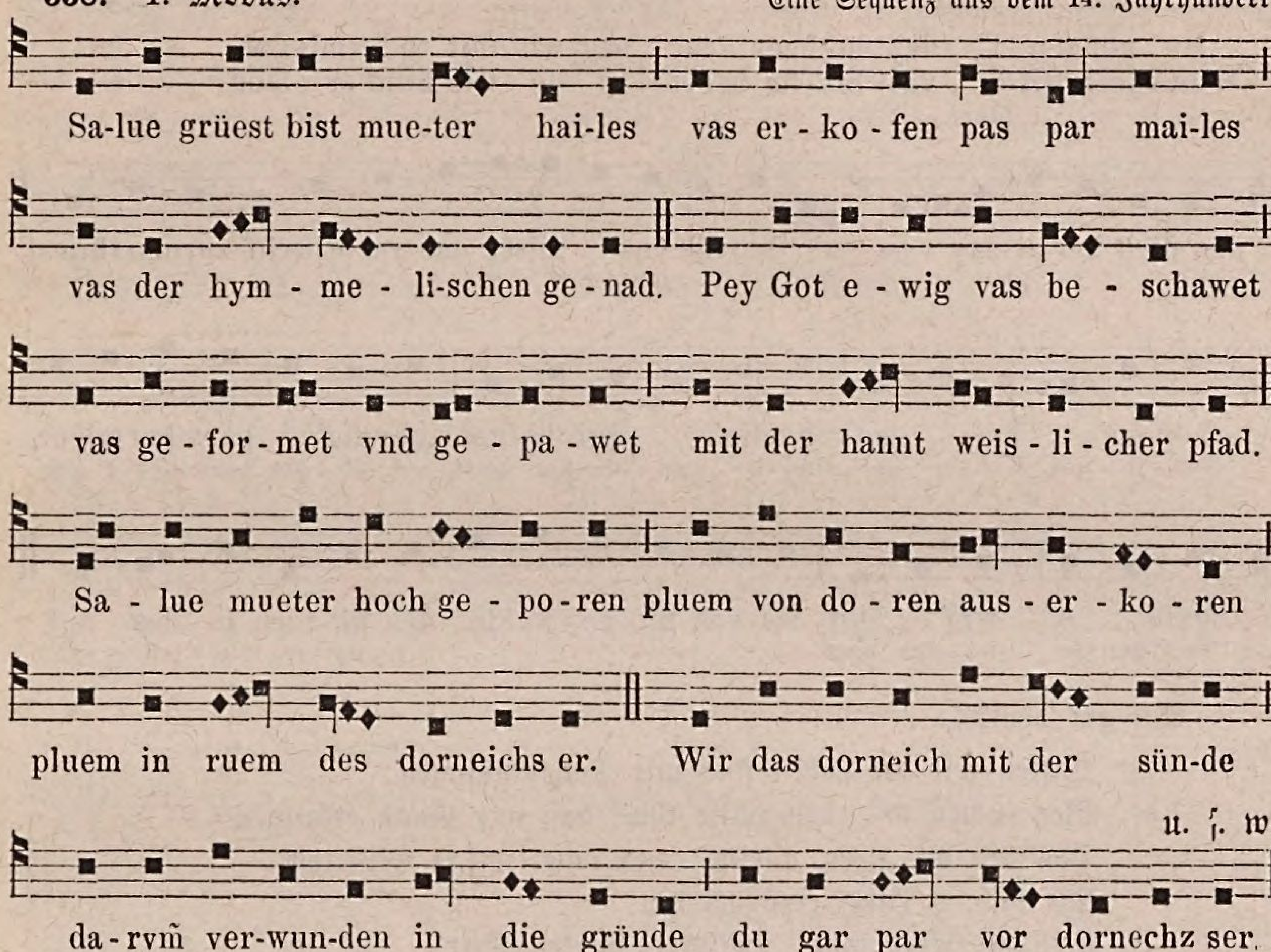
Nicht alle Choralgesänge haben viele Noten auf den einzelnen Silben; es gibt auch deren, die nur eine, zwei oder höchstens drei Noten auf einer Silbe haben, weil ihren Texten ein Versmaß zu Grunde liegt, und die man deßhalb **syllabische Gesänge** nennt. Es sind dies die Sequenzen, die Hymnen und die ältern deutschen Kirchenlieder, welche meistens Uebersetzungen derselben sind. Diese ältern deutschen und lateinischen Gesänge haben jedoch keine Takteintheilung und es wurden dieselben in freiem Rhythmus gesungen. Wir theilen nachstehend einige, dem oben genannten C. S. Meister'schen Werke entlehnte ältere deutsche Kirchenlieder in ihrer ursprünglichen Lesart mit.

---

*) Die **Mediante** ist bei den **authentischen** Tonarten die Dominante der entsprechenden plagalen Tonart, also beim 1. Modus fa, beim 3. la, beim 5. la und beim 7. ut.

Salue grüest bist mueter hailes.

338. 1. Modus. Eine Sequenz aus dem 14. Jahrhundert.



8. Modus. Eine andere Sequenz.



Eines der ältesten deutschen Lieder ist das Lied „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“, eine Uebersetzung des von Notker Balbulus*) gedichteten und componirten, im Mittelalter so berühmten, lateinischen Liedes Media in vita.

*) Notker lebte gegen Ende des 9. Jahrhunderts in (Kloster) St. Gallen.

4. Modus. Nach einer Münchener Handschrift des 15. Jahrhunderts.



Auf gut deutsch:

Mitten wir im Leben sind mit Tod umfangen;
Wen suchen wir, der Hülfe thu', daß wir Gnad erlangen?
Das bist du, Herr, alleine; uns reuet uns're Missethat,
Die dich, o Herr, erzürnet hat.
Heiliger Herre Gott! Heiliger, starker Gott!
Heiliger, barmherziger Heiland!
Du ewiger Gott!
Laß uns nicht versinken
In des bittern Todes Noth.
Kyrie eleyson.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wo die Mensuralmusik schon eine bedeutende Entwickelung erlangt hatte, finden wir das deutsche Kirchenlied — aber immer noch ohne Taktstriche — schon ganz allgemein in Takt gesetzt, und zwar herrschte, der heutigen Praxis entgegengesetzt, der dreitheilige Takt bei demselben vor.

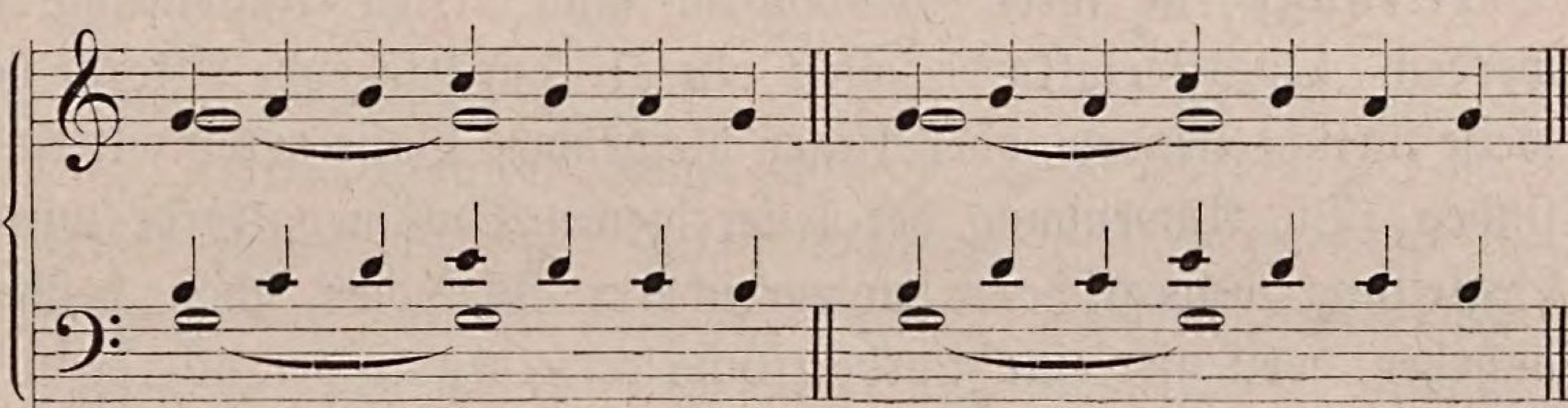
Bei der Begleitung der deutschen und lateinischen syllabischen Gesänge gilt als Regel, daß jeder Note ein Akkord zugetheilt wird und daß nur hie und da eine Melodienote als Durchgang zu behandeln ist. Beispiel:

339.



Bei der Begleitung des größten Theiles der neumenreichen lateinischen Gesänge wäre diese Begleitungsart jedoch ein Fehler, weil durch dieselben die Melodie in ihrer leichten freien Bewegung gehemmt und steif und schwerfällig würde. Es müssen demnach bei der Begleitung dieser Gesänge in der Regel, d. h. wo es nöthig erscheint, mehrere Melodienoten auf eine Baßnote und ihre in die zweite Stimme zu legende Oktave zusammengefaßt werden, während die dritte Stimme in Sexten oder Terzen mit der Melodie fortschreitet, wie folgt:

340.





Melodie und Harmonie müssen, wie schon gesagt, in einem Tonstücke von gleicher Art sein, und es kann demnach dem alten Tonsysteme unser modernes Dur- und Molltonsystem nicht substituirt werden. „Die diatonischen Tonarten dürfen deßhalb nur diatonische Harmonien zur Begleitung erhalten," behaupten die Rigoristen*). Andere — darunter auch ich — sind weniger streng, und behaupten, daß bei jenen oft sehr hart und schroff klingenden diatonischen Akkordfolgen wenigstens in den Schlußkadenzen unserm Ohre einige Conzessionen gemacht, und beim 1., 2., 7. und 8. Modus in dem vorletzten Akkorde die Terz des Dominantdreiklanges erhöht werden könne; denn durch einen sporadisch auftretenden chromatisch veränderten Akkord wird das Wesen des diatonischen Tonsystems nicht beeinträchtigt, zumal, da in der Melodie die strengste Diatonik aufrecht erhalten werden muß. Bei dieser Begleitungsart wird unser Ohr sich immerhin noch an manche, in dem modernen Tonsysteme nicht (oder doch wenig) übliche Akkordfolgen gewöhnen

*) In dieser Weise harmonisirten in neuerer Zeit Pfr. Schneider, d'Ortique, Niedermaier u. A. den Choral.

müssen. Man wird aber nach einiger Zeit die Erfahrung machen, daß unserm, an Dur und Moll gewöhnten Ohre gar Manches, was ihm früher hart, schroff und ungenießbar vorkam, nach öfterm Anhören als hochernst, erhaben, edel und majestätisch erscheint. Chromatisch veränderte Akkorde sind demnach auch in den Tonschlüssen nur mit der allergrößten Sparsamkeit anzuwenden.

Zur Begleitung der aus den einfachsten Intervallen zusammengesetzten Choralmelodien müssen auch die einfachsten Akkorde, also die Dreiklänge in ihrer Grundform und ersten Umkehrung verwandt werden. Quartsextakkorde sollen nur als durchgehende Akkorde bei stufenweise fortschreitendem oder liegen bleibendem Basse vereinzelt Anwendung finden. Die Anwendung der leitereigenen Septimenakkorde wird bei der Begleitung beweglicherer notenreicherer Melodien schon deßhalb nicht angehen, weil hier eine Vorbereitung derselben in den allermeisten Fällen nicht möglich ist. Bei syllabischen Gesängen ist dagegen dieses Hinderniß nicht vorhanden. Verminderte Septimenakkorde, übermäßige Sextakkorde sowie alle alterirten Akkorde sind dagegen gänzlich ausgeschlossen.

Endlich muß noch bemerkt werden, daß bei den in den alten Tonarten stehenden Gesängen die Tonhöhe keine feststehende, sondern eine relative ist. Die für alle Stimmen passendste Tonhöhe ist beim einstimmigen Chorgesange die Tonlage der dorischen oder der phrygischen Tonart, also von d bis d, oder von e bis e, und es werden deßhalb die Gesänge der acht resp. vierzehn Kirchentonarten in diese Tonlage transponirt. Diese Transposition verursacht dem Sänger nicht die allergeringsten Schwierigkeiten, wohl aber dem Organisten, weil er stets auf die (jeder Tonart eigene) verschiedenartige Lage der beiden Halbtöne e—f und h—c zu achten und die Tonart in andere Tonhöhen zu bringen hat. Um sich die Transposition zu erleichtern, merke er sich vor Allem auf dem Instrumente die Taste, auf welche der transponirte Grundton der betreffenden Tonart fällt, und spiele von dieser Taste aus vorerst die betreffende versetzte diatonische Tonleiter. Außerdem merke er sich, daß jede Kirchentonart, wenn sie einen ganzen Ton höher gesetzt wird, auf der Klaviatur mit der Vorzeichnung von 2 ♯ (fis, cis), und wenn sie einen ganzen Ton tiefer gesetzt wird, mit der Vorzeichnung von 2 ♭ (be, es) gespielt wird. Wird eine Kirchentonart um eine kleine Terz tiefer oder höher gesetzt, so wird sie in ersterm Falle mit der Vorzeichnung von 3 ♯ (fis, cis, gis) und in letzterm mit 3 ♭ gespielt. Wird sie um eine große Terz tiefer oder höher gesetzt, so werden 4 ♭ resp. 4 ♯ angewandt. Wird sie um eine reine Quarte tiefer oder höher gesetzt, so wird 1 ♯ resp. 1 ♭ angewandt, u. s. f.

Die plagalen Tonarten werden in gleicher Art und Weise harmonisirt, wie ihre betreffenden authentischen Stammtonarten, und werden wir deßhalb der Kürze halber jedesmal die authentische mit ihrer plagalen Tonart zusammen vornehmen.

A. **Die dorische und hypodorische Tonart,**
oder der 1. und 2. Modus.

Die (authentische) dorische Tonleiter heißt:

d	e	f	g	a	h	c	d
re	mi	fa	sol	la	si	ut	re

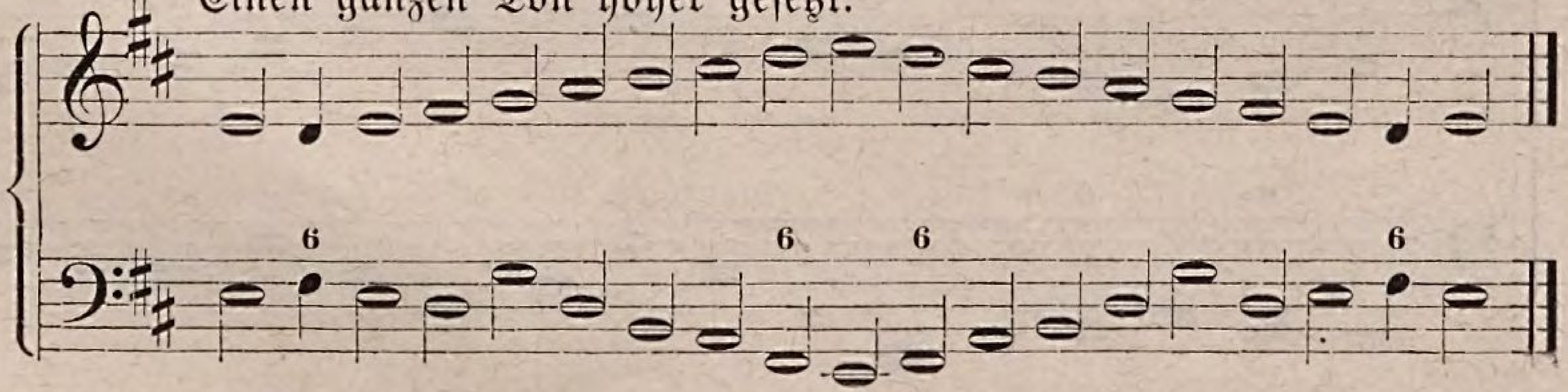
Ihr Grund- oder Finalton ist re, ihre Dominante la und ihre Mediante fa. Ihren Ambitus kann sie nach unten um einen Ton erweitern. Ihre charakteristischen Töne, wodurch sie sich einerseits von der mixolydischen und von der äolischen Tonart, andererseits von unserm D-moll wesentlich unterscheidet, sind fa si und ut (f h c). Gleichwie in unserm modernen Tonsysteme die Hauptdreiklänge vorherrschen, so müssen auch hier der tonische, der Dominant- und Mediantendreiklang in der Begleitung vorherrschen, und es müssen außerdem die charakteristischen Töne si und ut durch öfteres Auftreten des G- und C-dur-Dreiklanges hervorgehoben werden. Nur auf diese Weise kann die Begleitung dorischer Melodien eine charakteristische werden. Sporadisch sind in den Schlüssen auch der A- und E-dur-Dreiklang, und da, wo die Mediante fa sich besonders geltend macht, auch der B-dur- und G-moll-Dreiklang erlaubt, denn auch in der Harmonie darf sich in den äußern Stimmen kein Tritonus geltend machen. In dieser Weise haben denn auch die bedeutendsten Componisten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts die dorische Tonart behandelt.

Der Schüler lerne die nachstehende Begleitung der Tonleiter und die verschiedenen Schlußformeln auswendig.

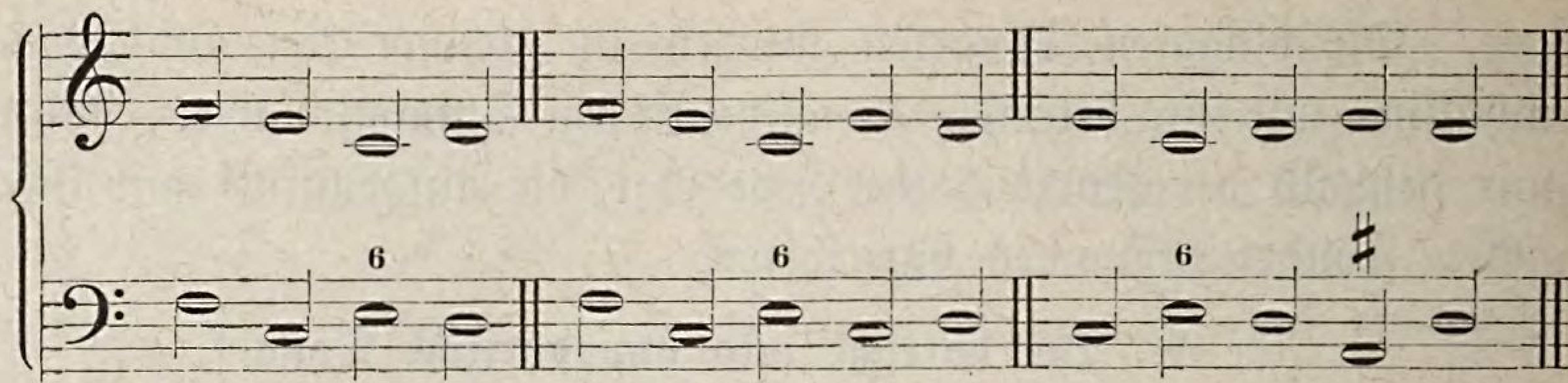
1. Modus.

341.

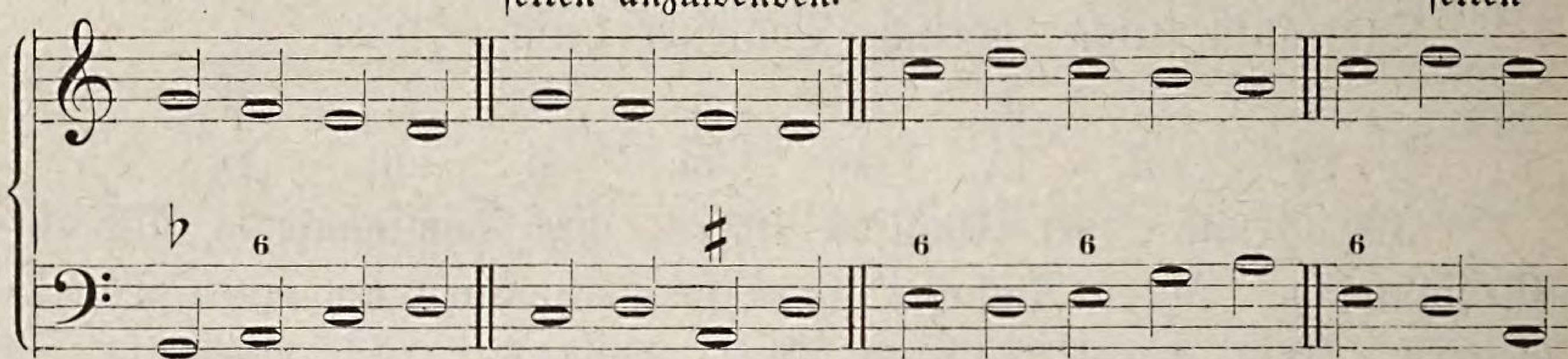

Einen ganzen Ton höher gesetzt.

342.


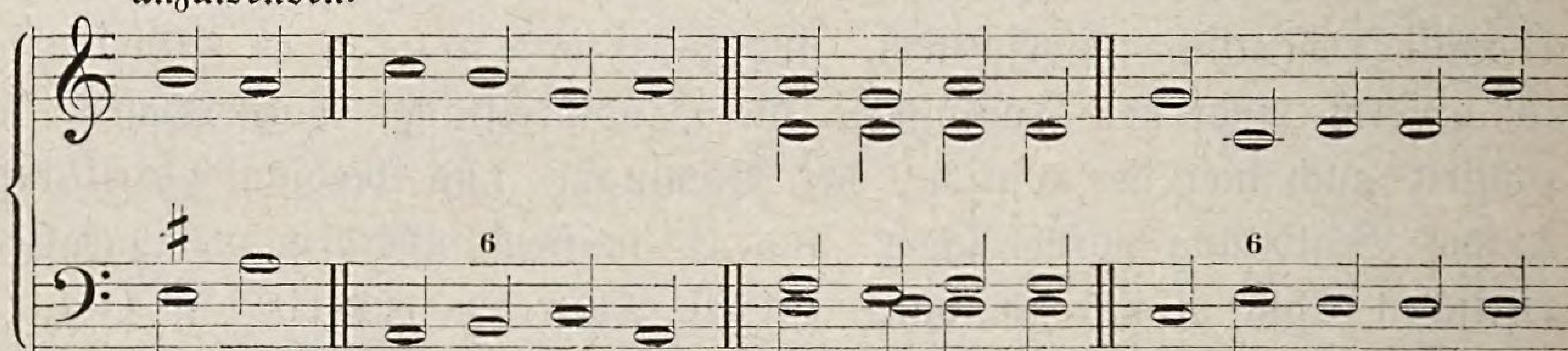
343.



selten anzuwenden. selten



anzuwenden.



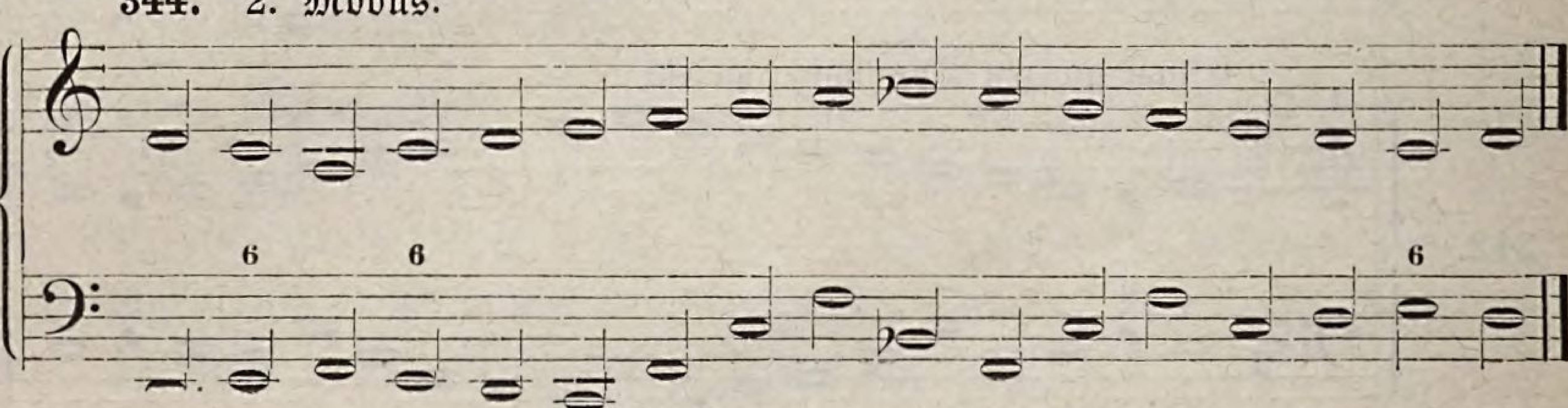


Der D-dur-Dreiklang ist nur an solchen Stellen erlaubt (siehe letztes Beispiel), wo den Sängern Gefahr droht, statt h den Ton be zu singen, wie z. B. in dem Anfange des Hymnus Ave Maris stella.

Aufgabe. Der Schüler transponire diese Formeln einen ganzen Ton höher.

Die (plagale) hypodorische Tonart heißt: re, mi, fa, sol, la, (sa), la, sol, fa, mi, re, ut, si, la, si, ut, re.

344. 2. Modus.



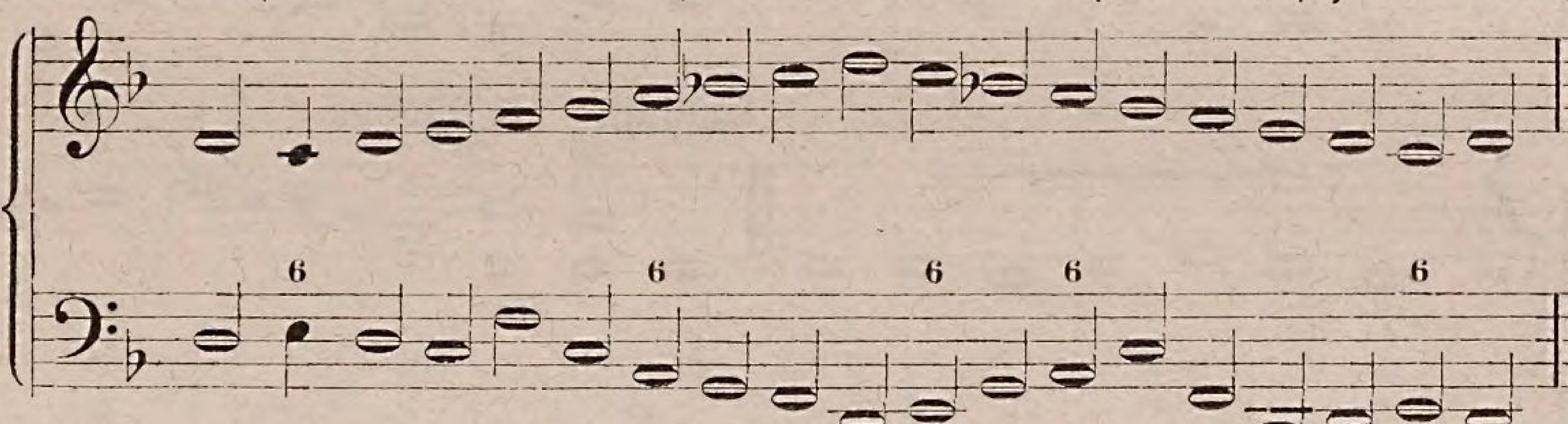
Das tiefe H (si) kömmt in den Melodien des reinen 2. Modus nicht vor. Die Tonleiter erweitert ihren Ambitus nach oben nur deßhalb um einen halben Ton, weil Fa (f) ihre Dominante ist, auf welchem Tone sehr häufig Ruhepunkte stattfinden, und dieses Fa dann mit dem höhern Si einen Tritonus bilden würde.

Von allen Tonarten hat der 2. Modus die tiefste Tonlage und wird derselbe deßhalb in der Regel um eine Quarte, eine große oder kleine Terz, seltener nur um eine große Sekunde höher gesetzt.

Aufgabe. Der Schüler führe all' diese Transpositionen der Tonleiter aus.

Neunter, auf den 1. Ton transponirter Modus. (Die äolische Tonart.)

345.



Die auf den 2. Modus transponirten Gesänge des 10. Modus haben das Eigenthümliche, daß sie das tiefe A nicht, desto häufiger aber das tiefe Be in folgender melodischer Formel benutzen:

346.

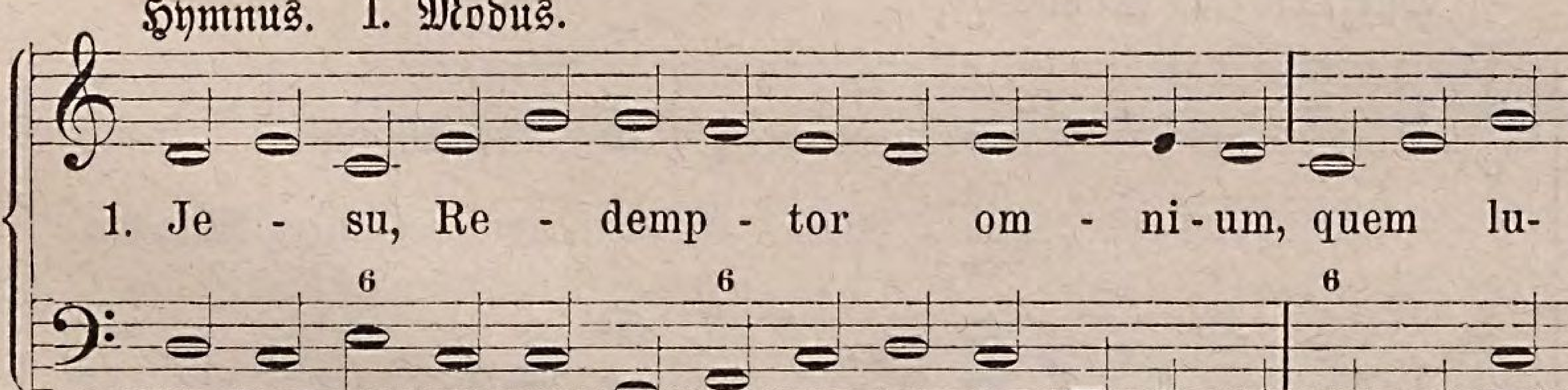


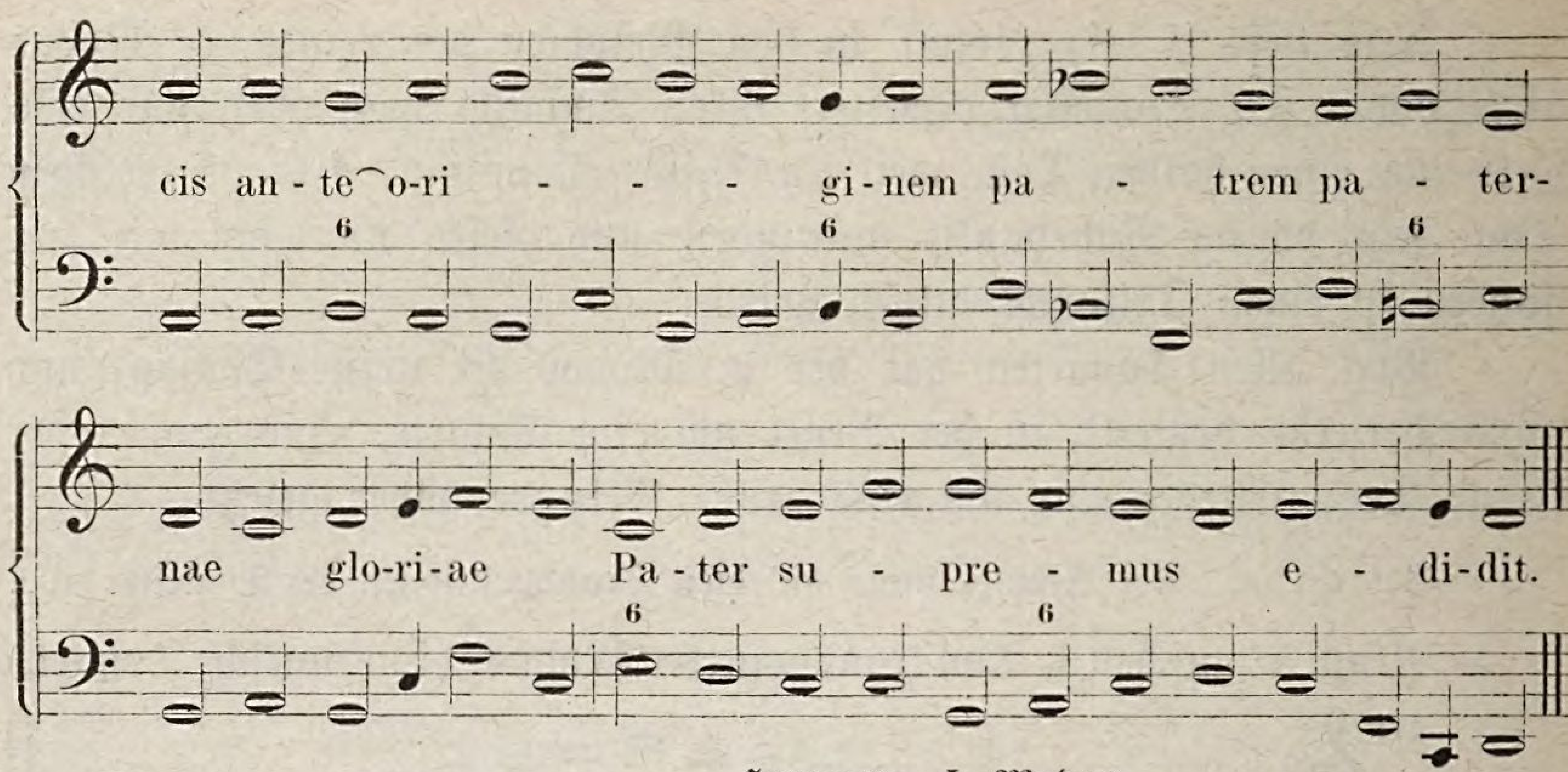
Im Uebrigen wird die transponirte 10. Kirchentonart bei der Harmonisirung behandelt wie die zweite. Die Harmonisirung der auf den 2. Ton nicht transponirbaren Gesänge des 10. Modus (siehe pag. 36) wird nach Obigem dem Schüler keine Schwierigkeiten bereiten. Ruhepunkte machen diese Gesänge auf la, ut, sol, fa und dem hohen mi.

Beispiele von harmonisirten lateinischen und deutschen dorischen Kirchengesängen.

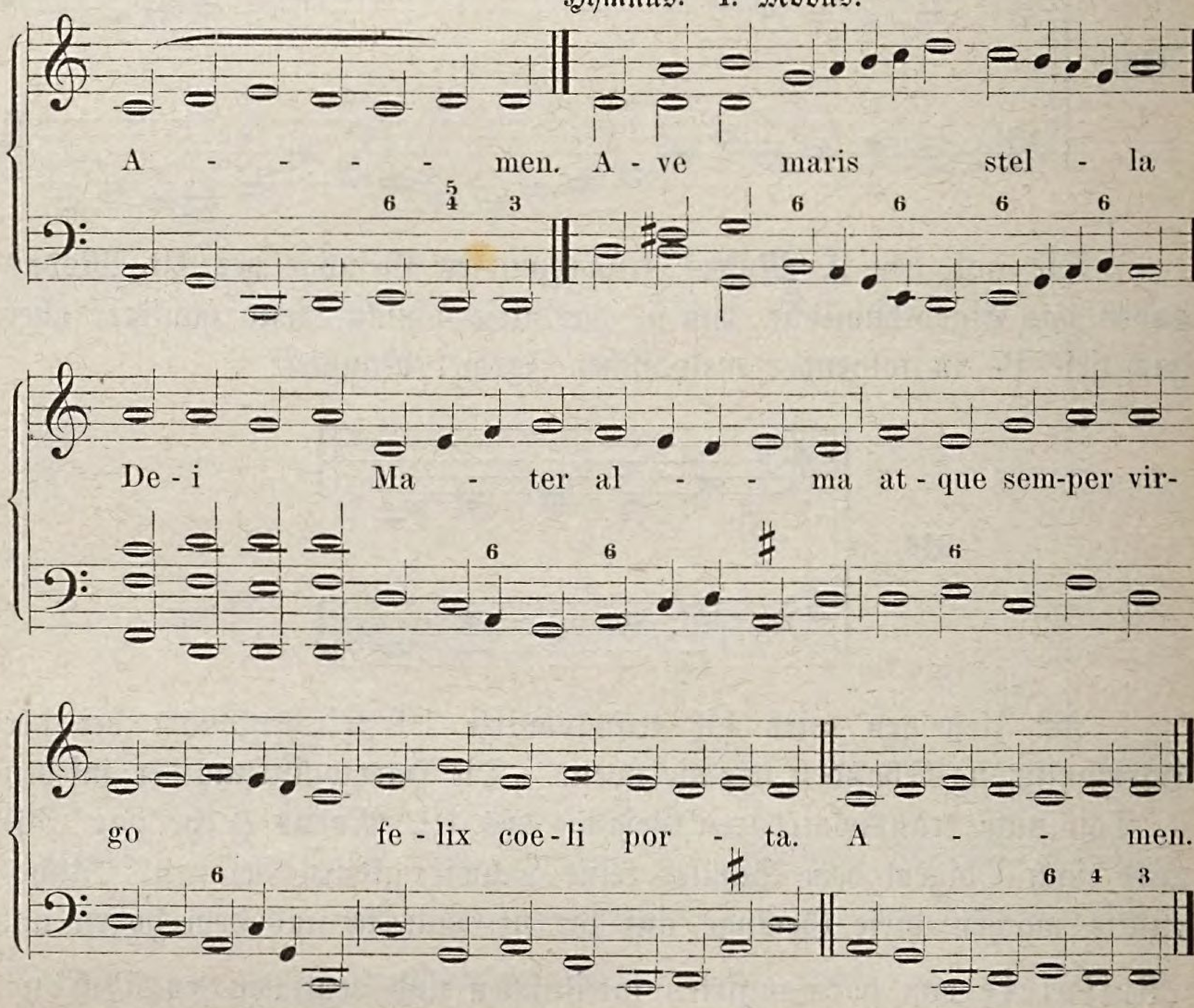
Hymnus. I. Modus.

347.





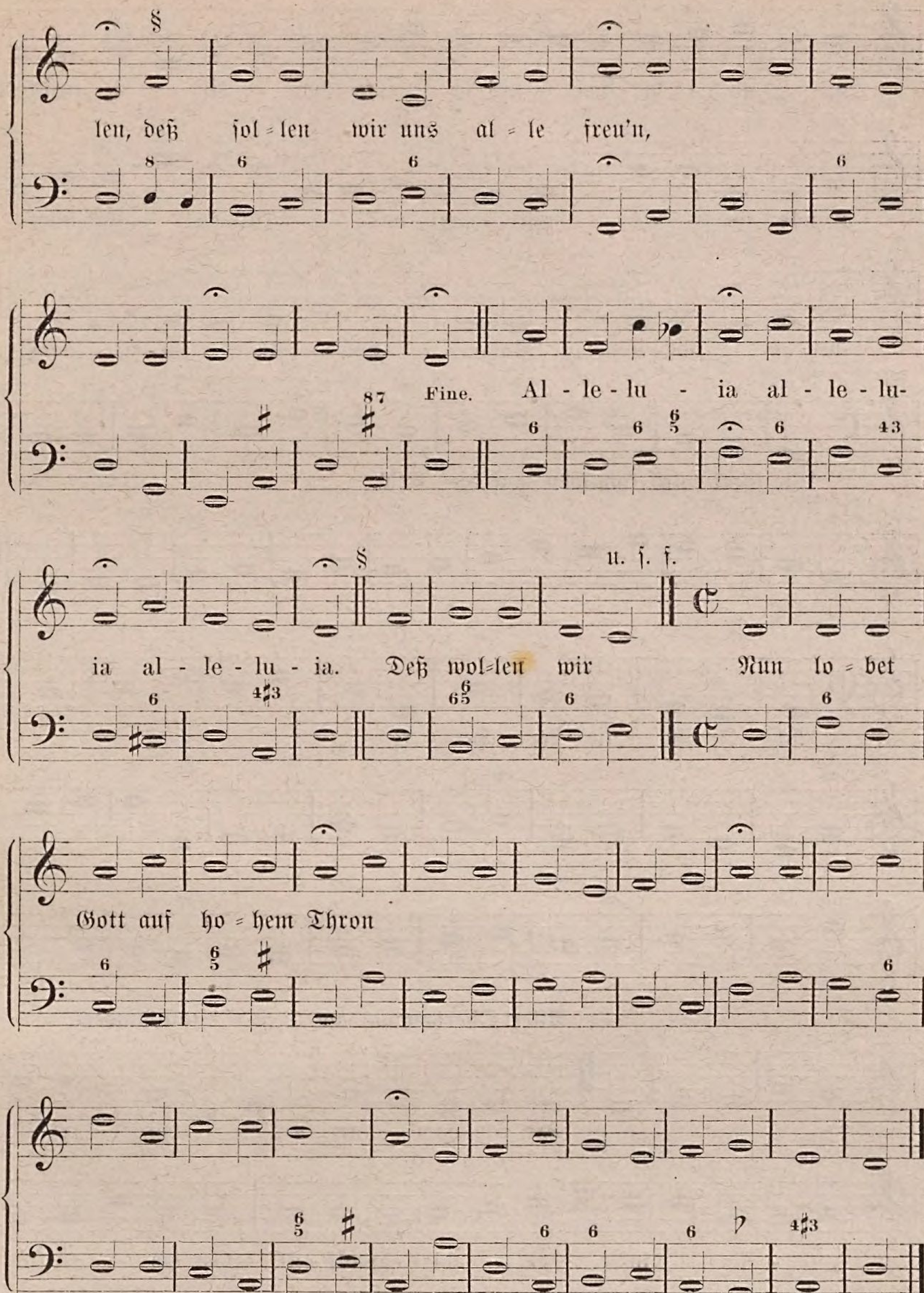
Hymnus. I. Modus.



Aufgabe. Der Schüler setze diese beiden Hymnus eine große Sekunde höher.

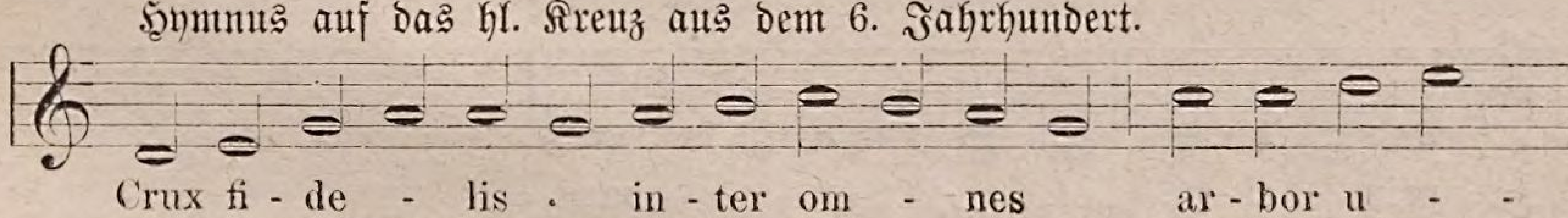
Osterlied. I. Modus.

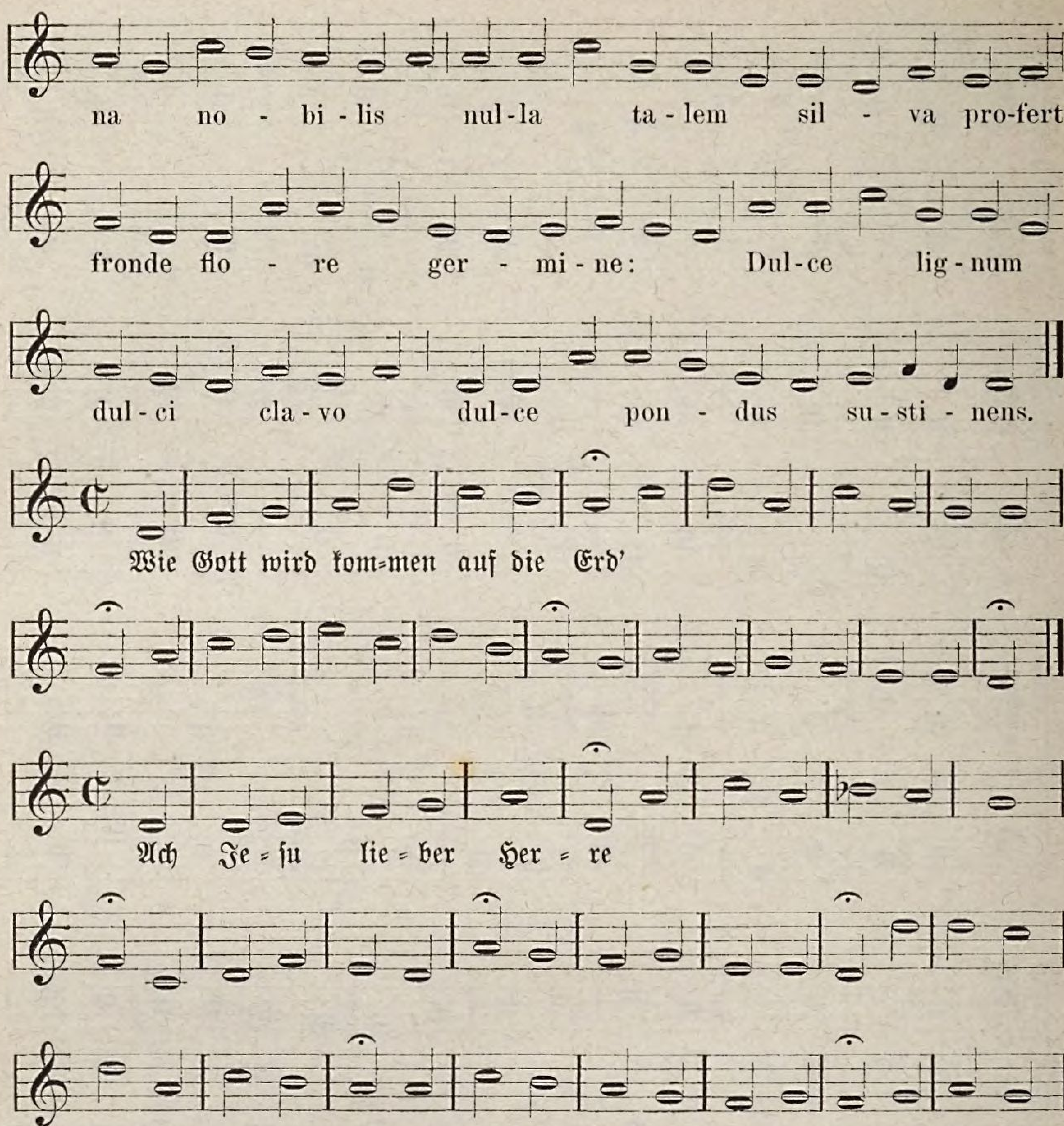




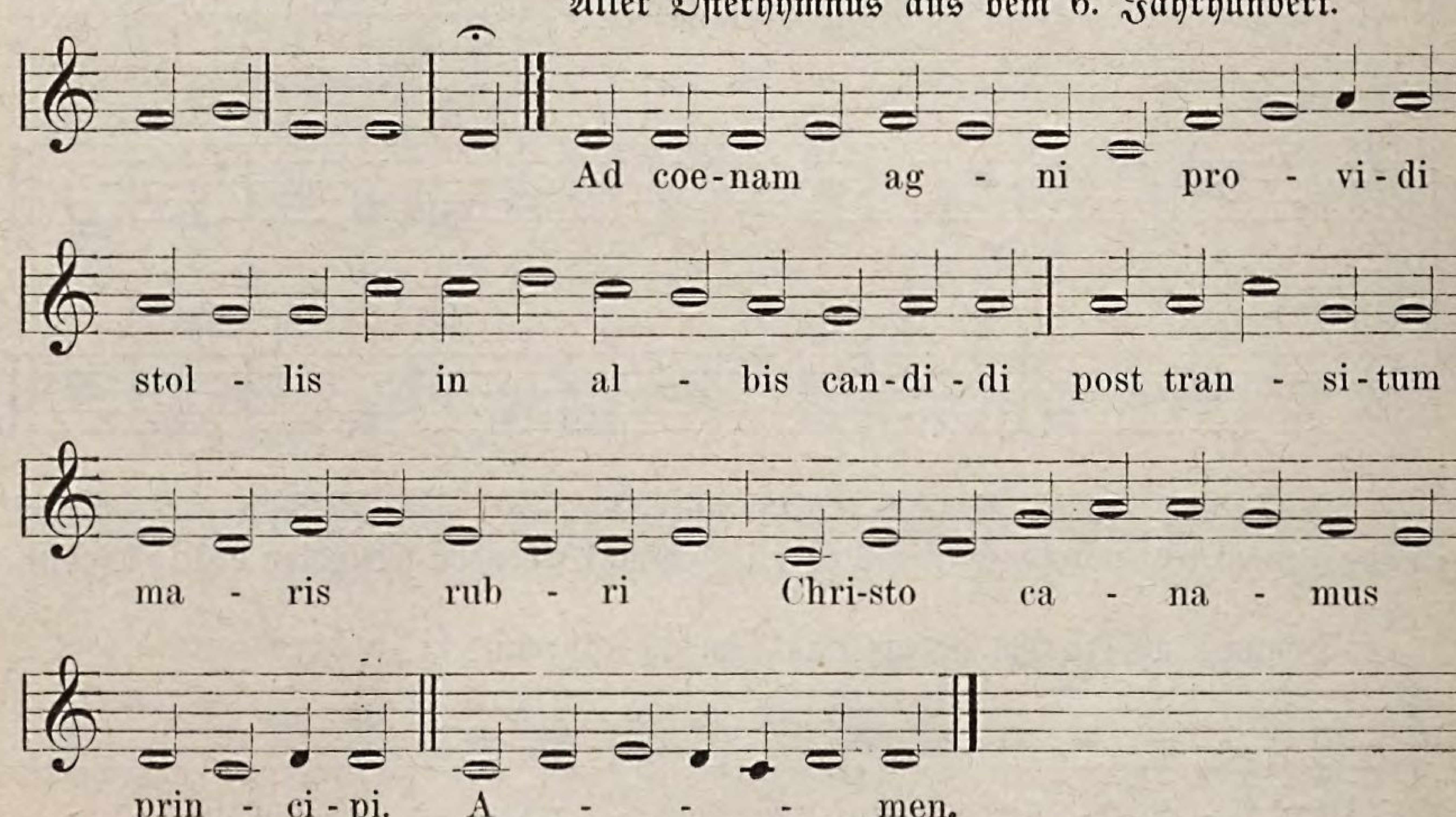
Aufgabe. Der Schüler harmonisire die No. 338 Melodie des Liedes „Salve gruest bist mueter hailes“, so wie die nachstehenden Melodien des I. Modus.

Hymnus auf das hl. Kreuz aus dem 6. Jahrhundert.





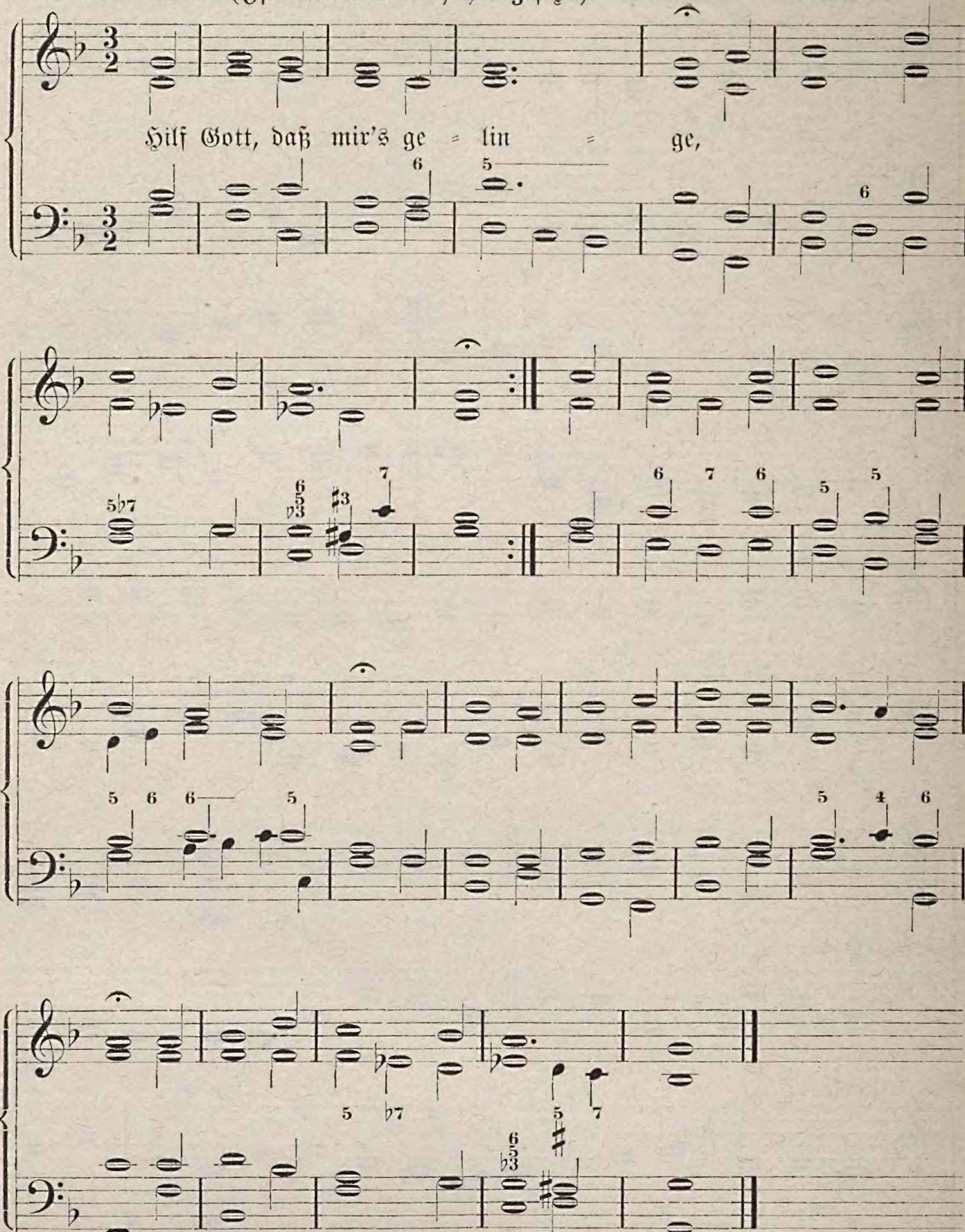
Alter Osterhymnus aus dem 6. Jahrhundert.



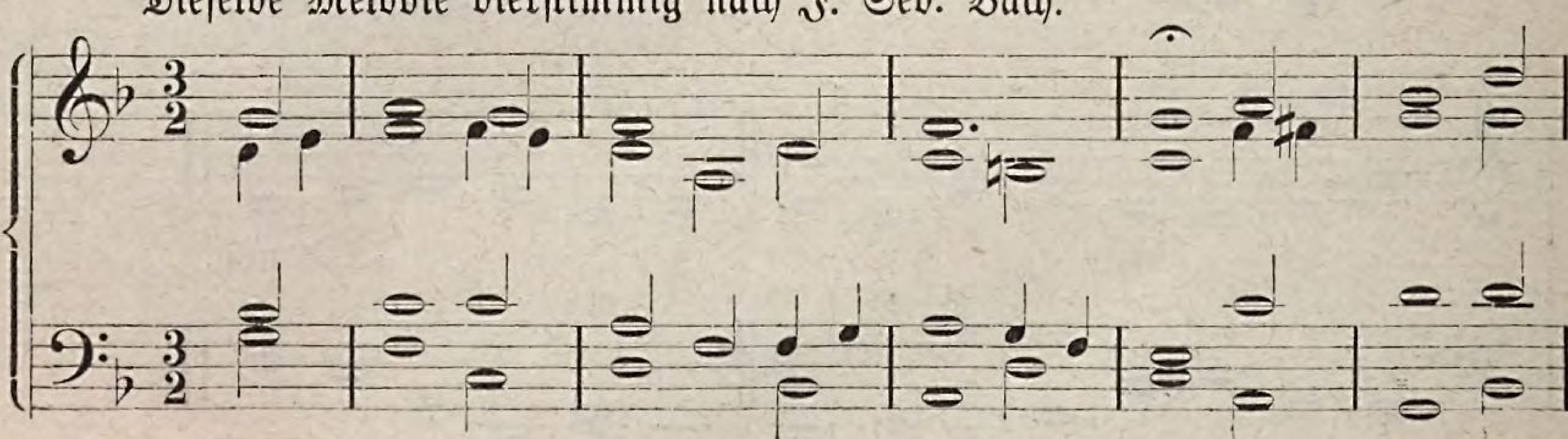
2. Modus. (Der Schüler transponire diese Sequenz einen ganzen Ton höher.)

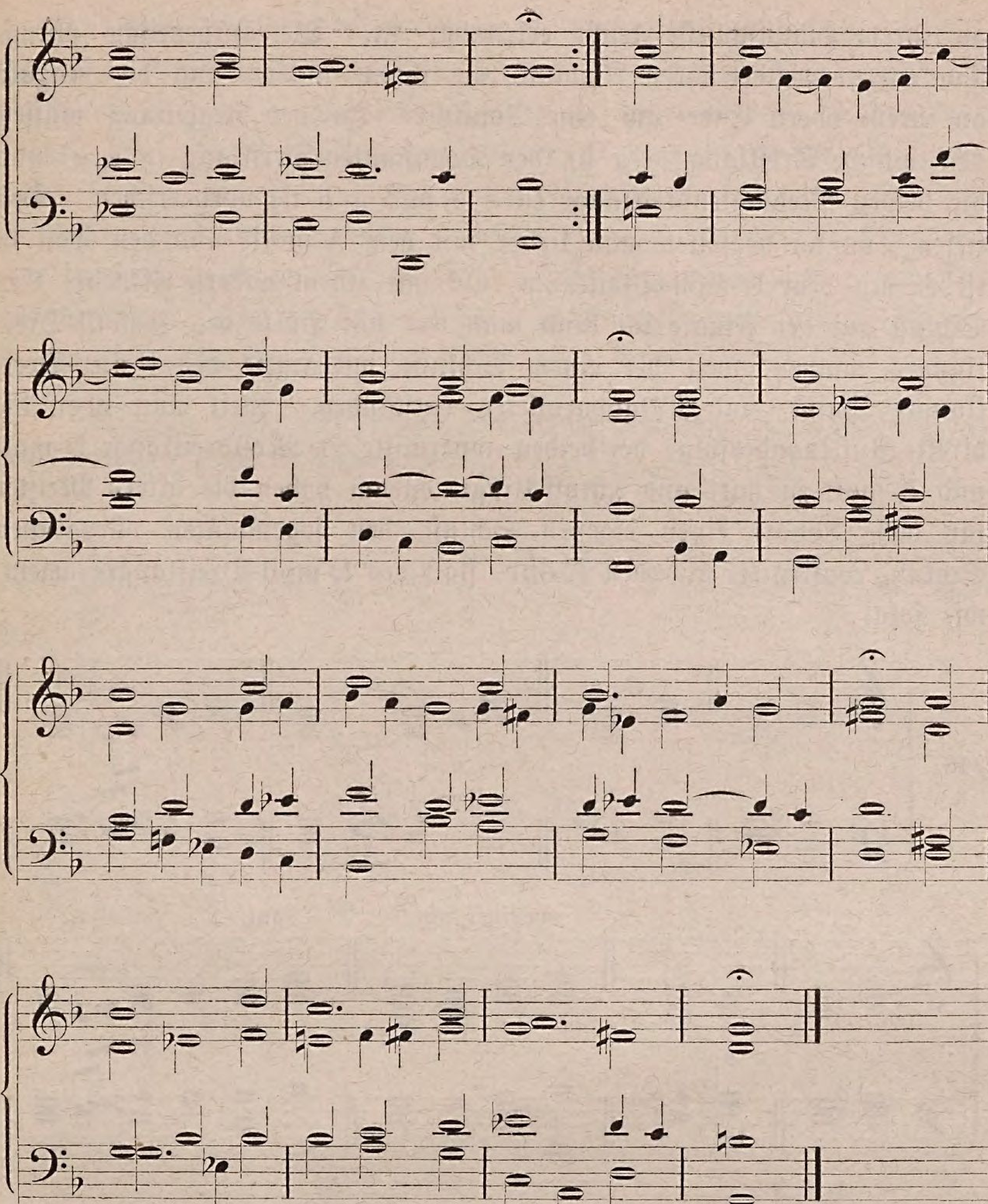


2. Modus. (Ist eine Quarte höher gesetzt.)



Dieselbe Melodie vierstimmig nach J. Seb. Bach.





B. **Die phrygische und hypophrygische Tonart**

oder der 3. und 4. Modus.

Die (authentische) phrygische Tonart heißt:

e⁀f g a h⁀c d e

mi fa sol la si ut re mi

Ihr Grund= oder Finalton ist mi, ihre Dominante ut, und ihre Mediante la, jedoch macht sich in manchen Gesängen auch sol als Mediante geltend. Das charakteristische Merkmal der phrygischen Tonart ist der über ihrer Finale gelegene Halbton (mi fa), wodurch sie schon

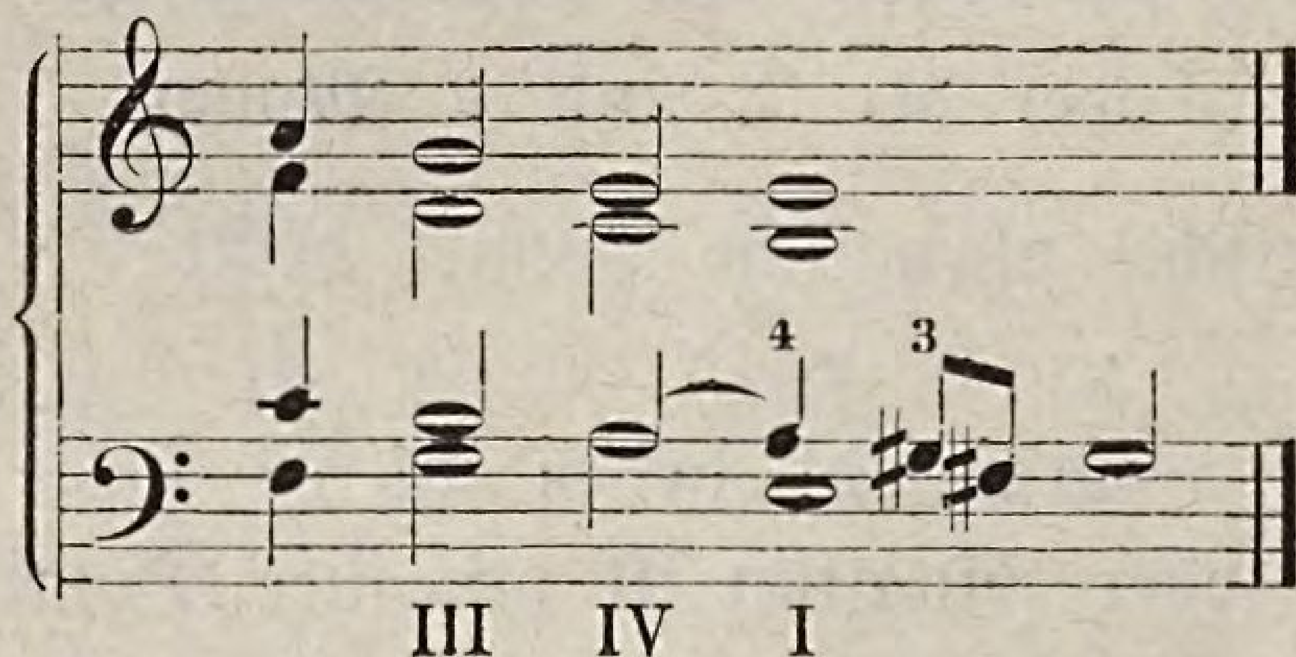
an ihrem Hauptschlusse leicht erkennbar ist. Die authentische phryg. Tonleiter erweitert ihren Ambitus an ihrem untern und die plagale an ihrem obern Ende um eine Tonstufe. In der Begleitung müssen der tonische Dreiklang (e g h), der Dominanten-Dreiklang (c e g) und die beiden Mediantendreiklänge (a c e und g h d) vorherrschen. Den tiefen Ton mi begleitet man lieber mit dem A-moll- und den Ton fa lieber mit dem D-moll-Dreiklange, als mit einem andern Akkorde. Ein Schluß auf der Finale mi kann man nur mit Hülfe des D-moll-Dreiklanges machen, weil bei einem Schlusse mit Hülfe des F-dur-Dreiklanges Quint- und Oktavparallelen entständen. Weil nun aber die direkte Aufeinanderfolge der beiden unvermittelten Molldreiklänge D-moll und E-moll zu hart und schroff klingt, darum haben die ältern Meister für diese Tonart einen eigenen Schluß, den sogenannten phrygischen Schluß, construirt, und den E-dur- statt des E-moll-Dreiklanges gesetzt, wie folgt:

348.



Fehlt in der Schlußphrase der Melodie der Ton fa, so muß über die beiden Medianten-Dreiklänge geschlossen werden, wie folgt:

349.

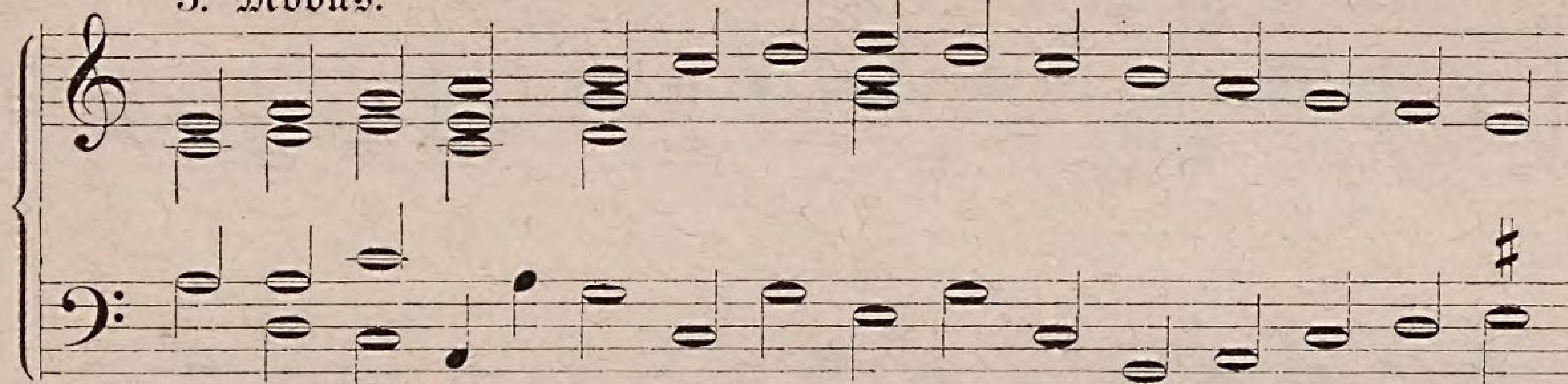


Von leiterfremden Dreiklängen können in der Begleitung sporadisch zugelassen werden 1) der E-dur-Dreiklang bei den Ruhepunkten auf la,

2) der D-dur-Dreiklang bei den Ruhepunkten auf sol, und 3) der A-dur-Dreiklang bei den Ruhepunkten auf re. Der Tritonus fa si wird in den Melodien des 3. Modus nie, und in denen des 4. Modus nur äußerst selten durch Umänderung des Tones h in be zu beseitigen sein, weßhalb auch der B-dur- und G-moll-Dreiklang schon von selbst fast gänzlich ausgeschlossen bleiben. Der 3. Modus braucht nur selten um eine kleine oder große Sekunde tiefer gesetzt zu werden, weil er eine für alle Stimmen günstige Tonlage hat; dahingegen wird der 4. Modus in der Regel um eine große Sekunde oder kleine Terz höher gesetzt.

Aufgabe. Der Schüler lerne nachstehende Begleitung der phrygischen und hypophrygischen Tonleiter auswendig.

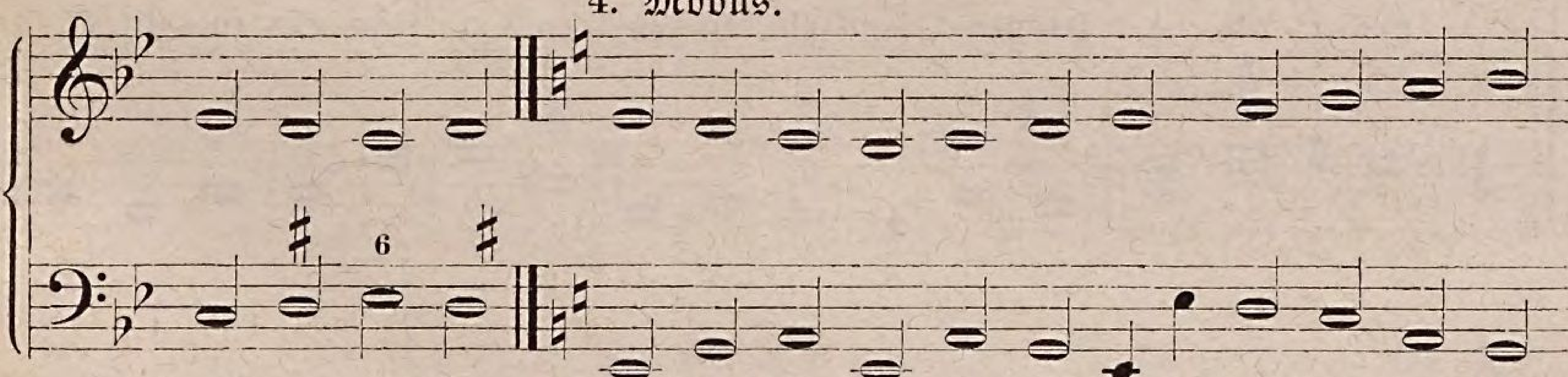
3. Modus.

350. 

Dasselbe einen ganzen Ton tiefer.

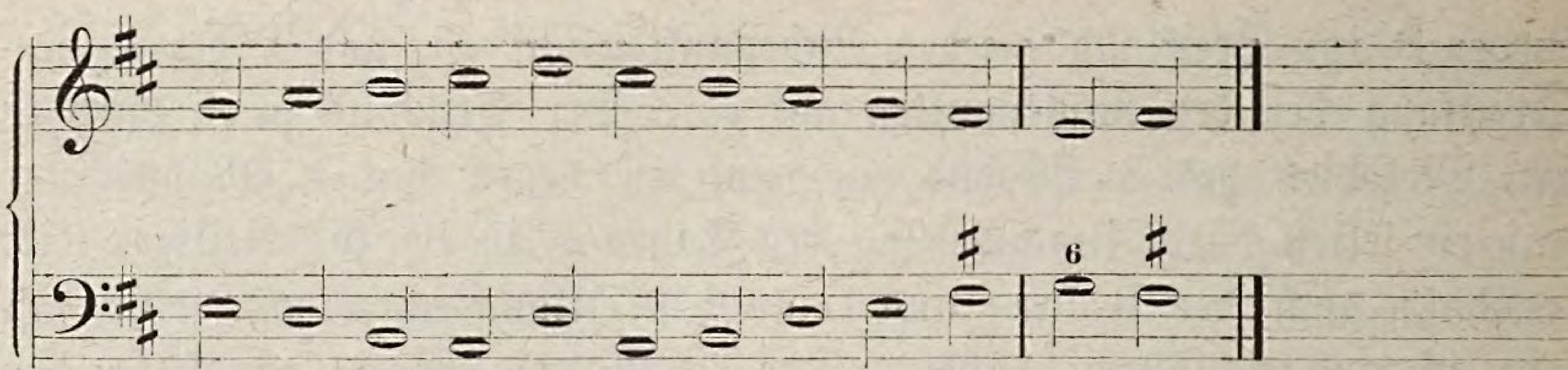


4. Modus.



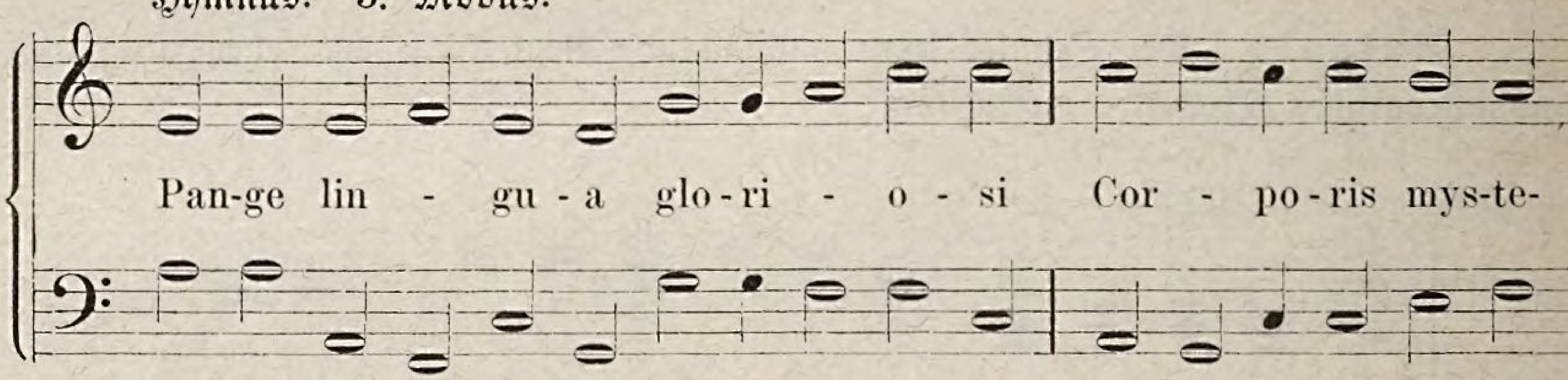
Dasselbe einen ganzen Ton höher.

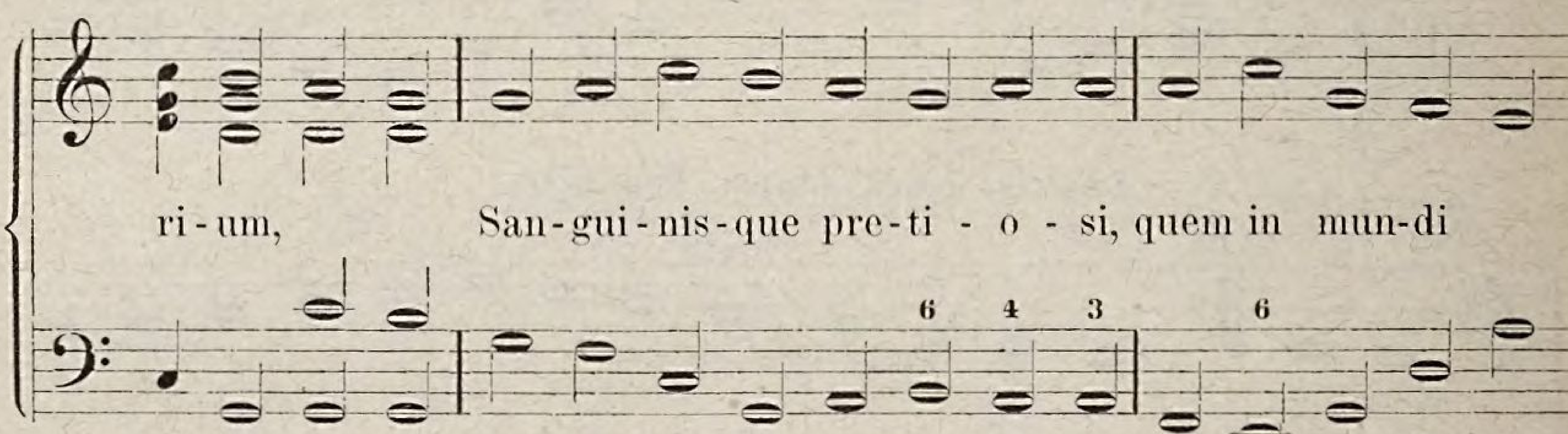


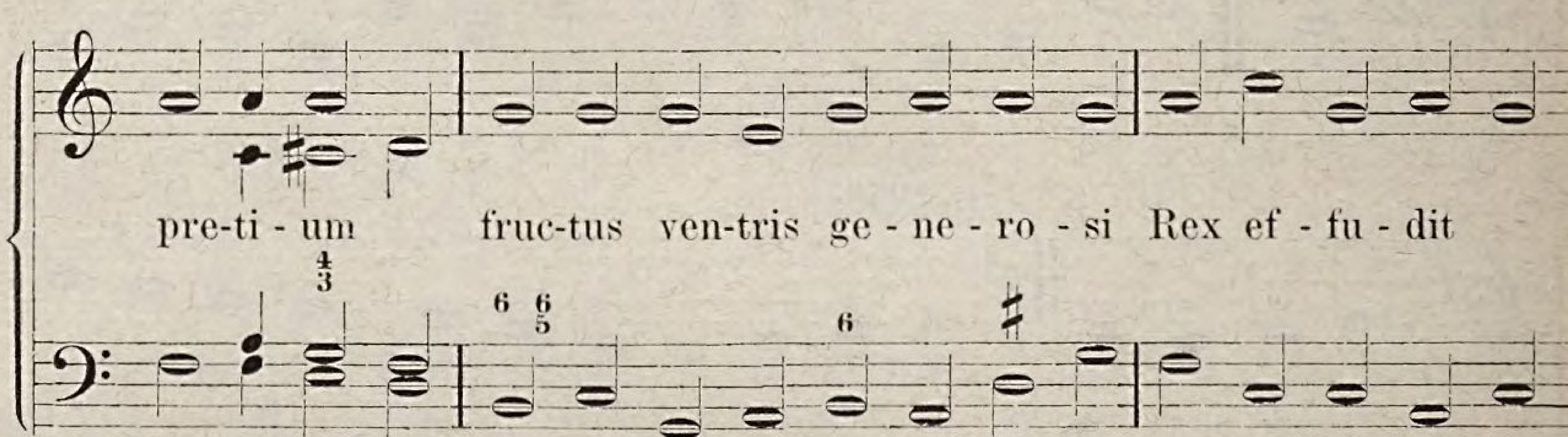


Beispiele von harmonisirten phrygischen und hypophrygischen Gesängen.

Hymnus. 3. Modus.



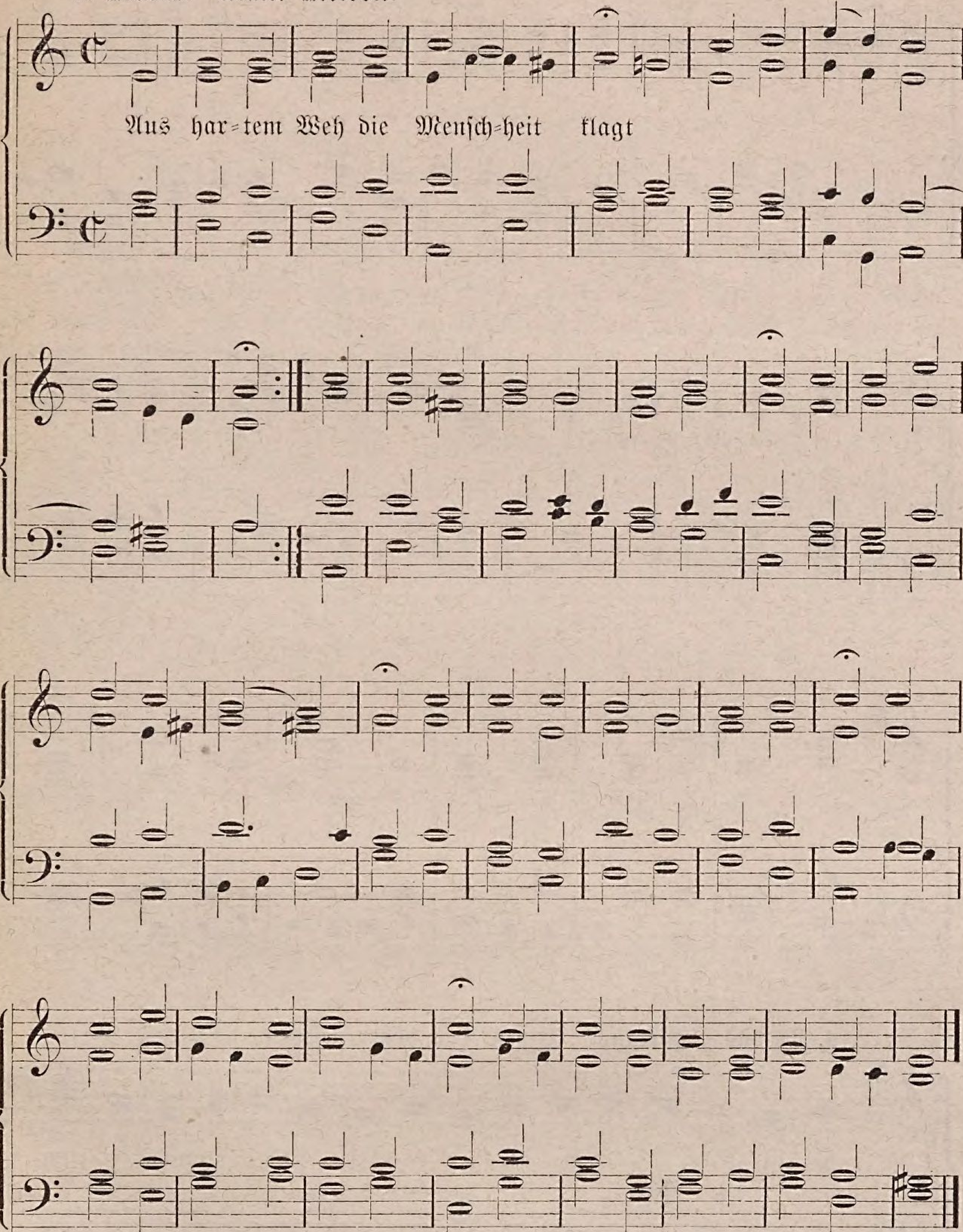






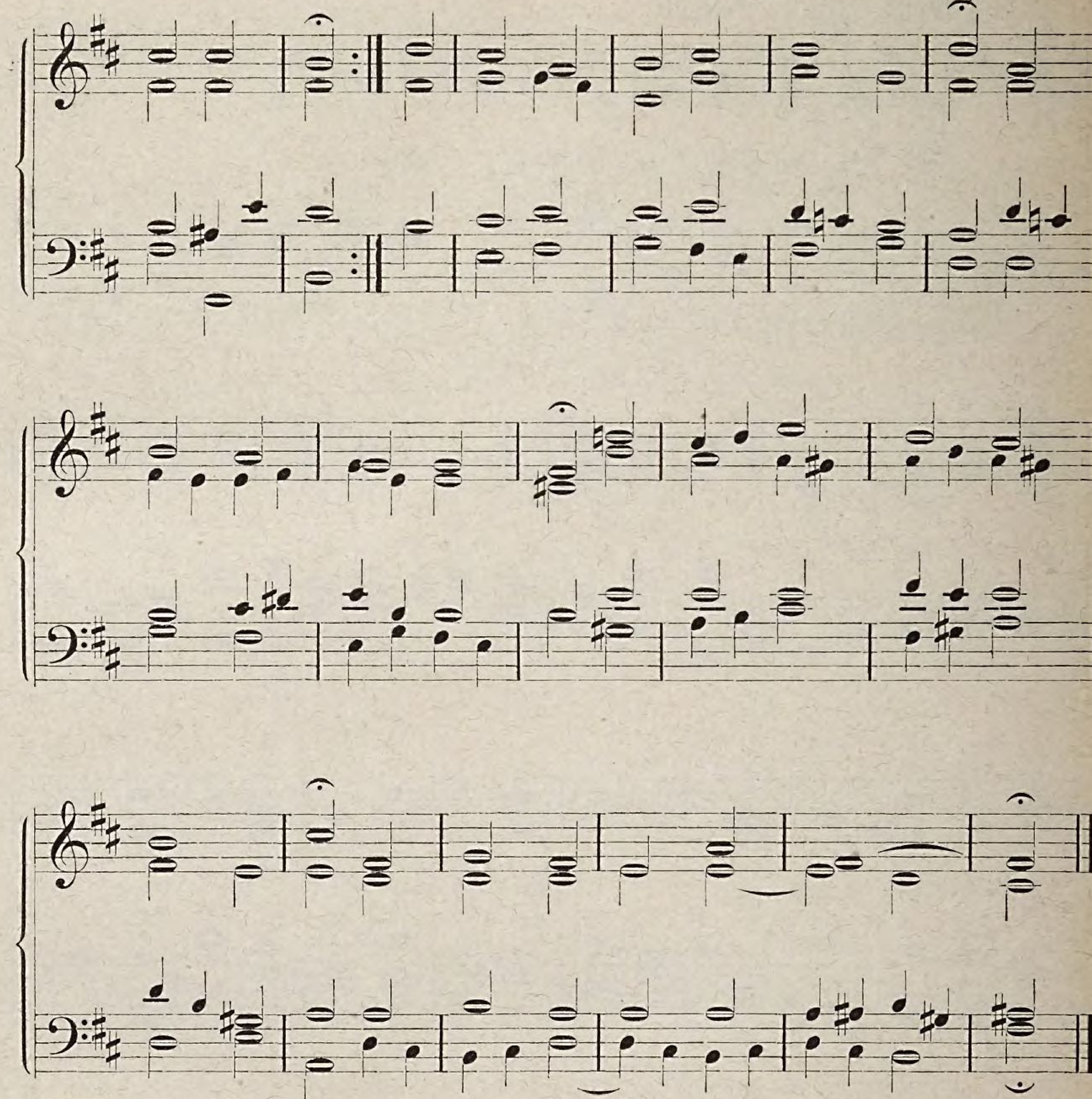
In diesem Stücke kommen sämmtliche Cadenzen des 3. Modus vor.

3. Modus. Uralte Melodie.

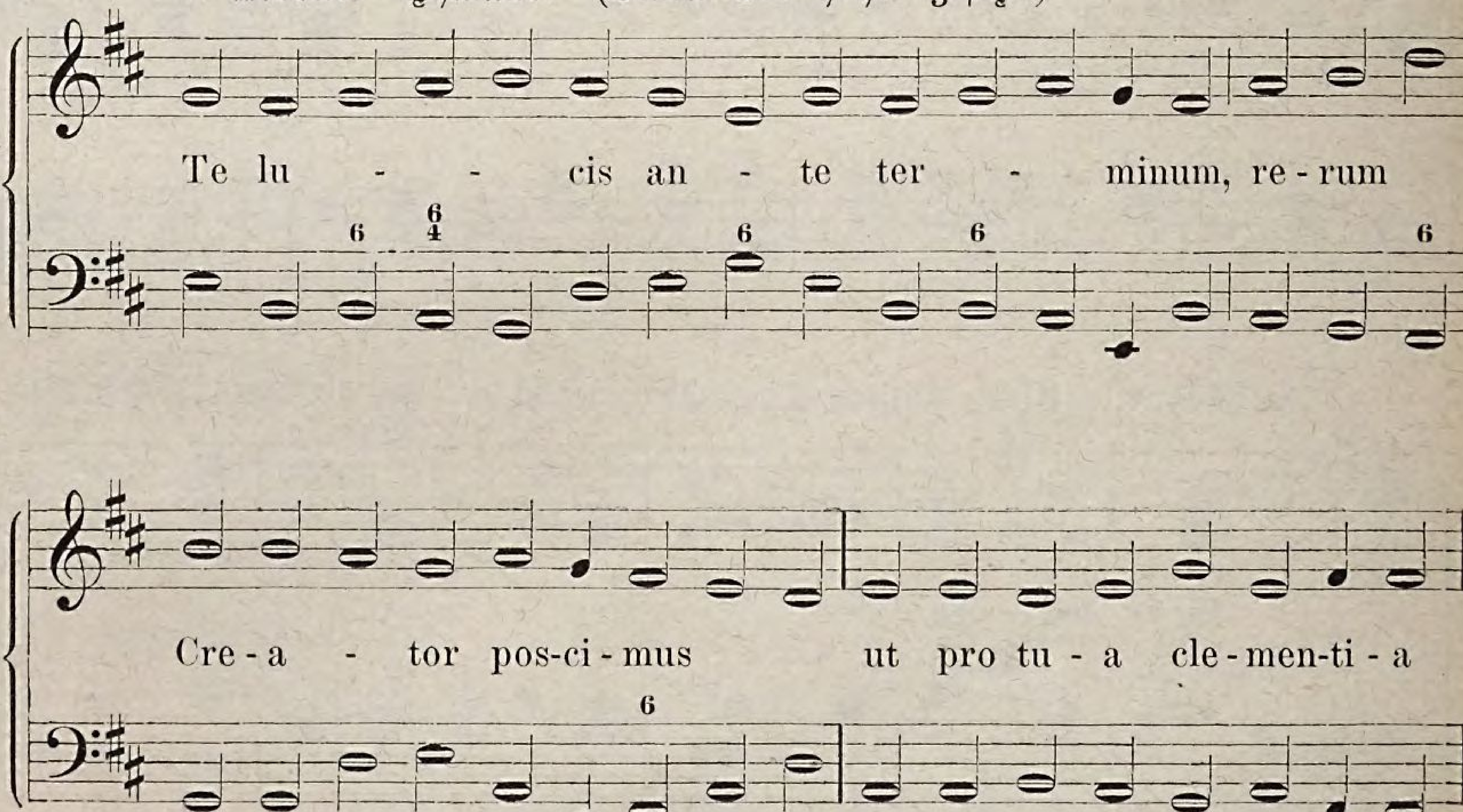


3. Modus. (Einen ganzen Ton höher gesetzt.) Harmonie von J. Seb. Bach.





4. Modus. Hymnus. (Einen Ton höher gesetzt.)

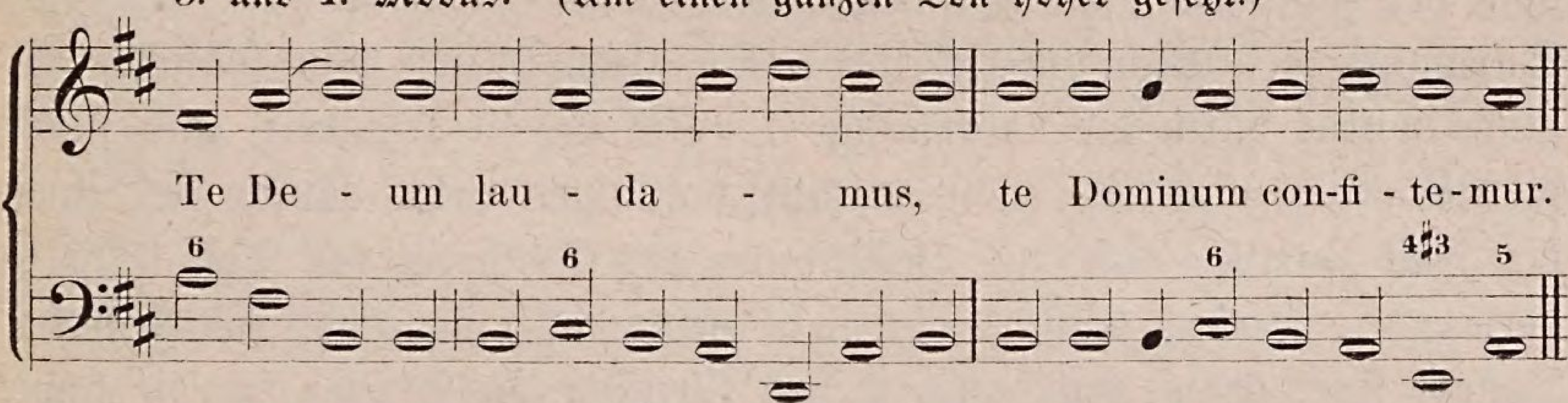




Aufgabe. Der Schüler harmonisire das Te Deum laudamus. In demselben herrscht abwechselnd bis zu dem Satze „Aeterna fac“ der 3. und 4. Modus. Die drei Sätze „Aeterna, Salvum, Et rege“ stehen im irregulären 2. Modus und die noch folgenden wieder im 4. Modus.

Die ganze Melodie findet sich in jedem Chorbuche.

3. und 4. Modus. (Um einen ganzen Ton höher gesetzt.)



Dominante des 3. Modus. Dominante des 4. Modus.



4. Modus. (Irregulärer



2. Modus.) u. s. f.



Der auf den 3. und 4. zu transponirende 11. und 12. Modus konnte wegen seiner verminderten Quinte (si fa) nicht zur Geltung gelangen, wenngleich es nicht an Versuchen fehlte, ihn zur Geltung zu bringen, wie einzelne vorhandene Choralgesänge der Charwoche beweisen. Der Charakter dieser beiden Tonarten (auf si) ist tiefe Klage und Trauer.

C. Die lydische und hypolydische Tonart,
der 5. und 6. Modus.

Der charakteristische Ton der lydischen Tonart ist der Ton si, der mit dem Grundtone eine übermäßige Quarte bildet, wodurch sich dieselbe von der jonischen (13. und 14.) Tonart, d. i. von unserer modernen Durtonart wesentlich unterscheidet. Die Composition rein lydischer Gesänge wurde durch die übermäßige Quarte fa—si erschwert, und finden dieselben sich nicht in großer Zahl vor, weil sehr häufig bei ihnen der Fall zutrifft, daß zur Beseitigung des Tritonus der Ton h in be verwandelt werden muß. Sehr viele Gesänge der hypolydischen (sechsten) Tonart sind denn auch aus diesem Grunde vollständig in die hypojonische (vierzehnte) Tonart, welche stets be statt h hat, übergegangen.

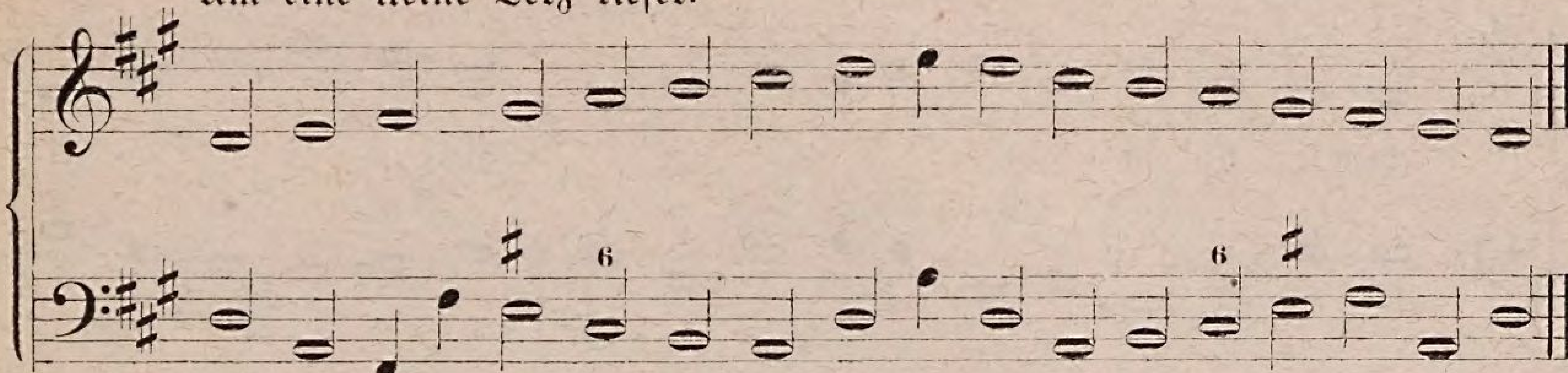
Die lydische Tonart (5. Modus) erweitert ihren Ambitus nicht nach unten, sondern nach oben um eine Stufe, weil der unter dem Grundtone gelegene Ton (fa) ein halber Ton ist (siehe pag. 38). Die Scheu der Alten vor dem Subsemitonium modi wird durch diese Thatsache bestätigt, und es werden alle diejenigen, die da behaupten, man habe z. B. in den Schlüssen des 1. und 2. Modus zuweilen auch cis gesungen, durch dieselbe widerlegt.

Ruhepunkte (Cadenzen) werden im 5. Modus auf Fa, Ut, la und sol, beim 6. Modus ebenfalls auf Fa, la, dem tiefen und hohen ut und auf dem tiefen re gemacht. Kömmt der Ton si in der Melodie vor, so vermeide man es, das ihm vorausgehende la oder ut mit dem F-dur-Dreiklange zu begleiten. Die Gesänge des 5. Modus werden stets um eine kleine Terz tiefer und die des 6. Modus um einen ganzen Ton höher gesetzt.

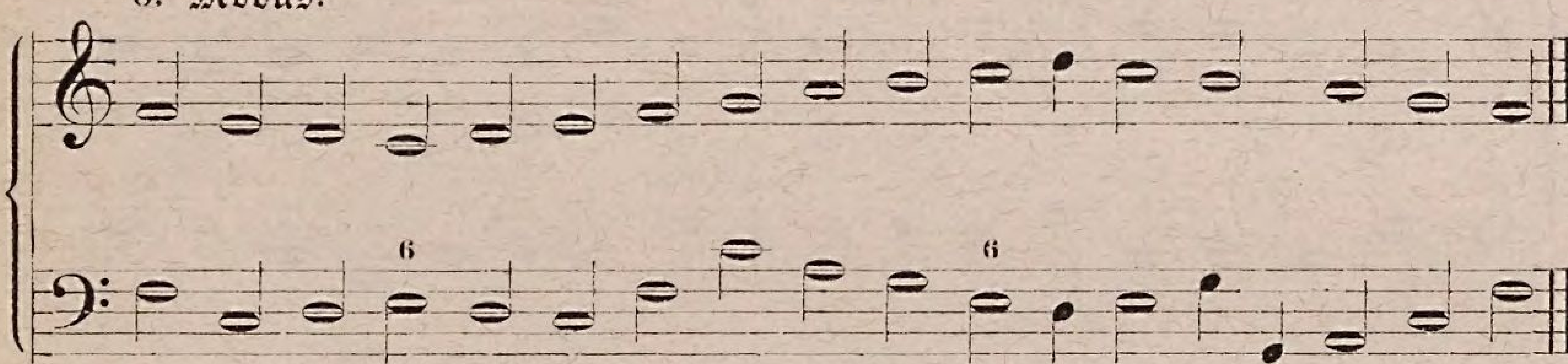
351. 5. Modus.



Um eine kleine Terz tiefer.



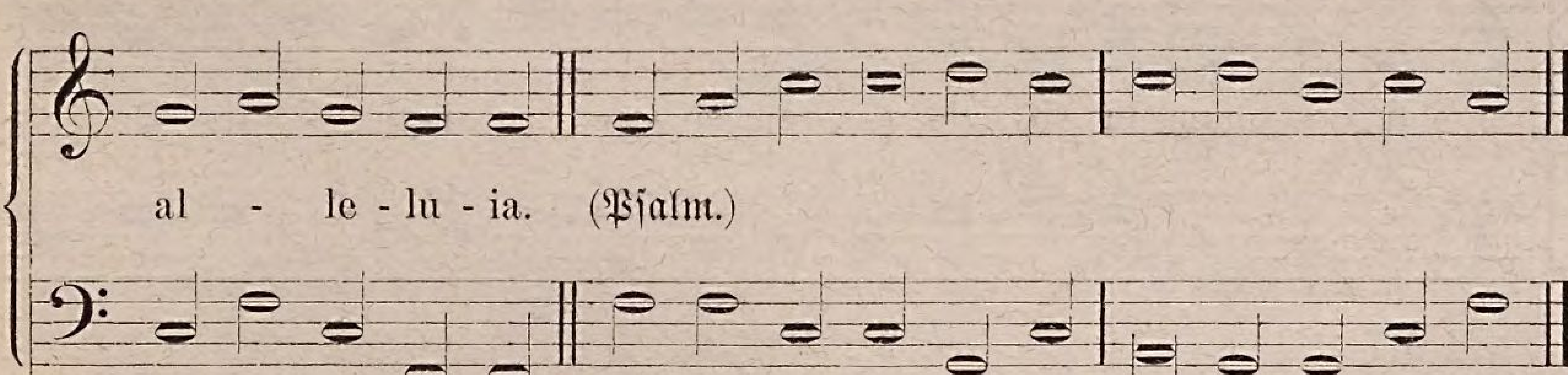
6. Modus.



5. Modus. Antiphon. (Der Schüler setze dieselbe um einen ganzen Ton tiefer.)







Rein lydische deutsche Kirchenlieder existiren nicht. Fast ebenso selten sind die rein hypolydischen lateinischen Gesänge. Weil diese Melodieen sich meist um ihren Grundton (fa) herumbewegen, darum ist in denselben der Ton si sehr häufig umgangen, oder er ist in sa verwandelt.

6. Modus


Sancti - fi - ca - - - vit Moy - - ses al-
ta - re Do - mi-no, of - fe - rens su - per
il - - - lud ho - lo - caus - ta, et im-
mo-lans vic - ti-mas: fe - cit sa - cri - fi - ci - um ves - per-
ti - num in o - do - rem su - a vi - ta - tis Do -
mi-no De - o, in con-spec-tu fi - li - o - rum



In den auf den 5. und 6. Modus transponirten jonischen und hypojonischen Gesängen (13. und 14. Modus) ist der Ton be (sa) wesentlicher Ton, und es sind dieselben daher unserm F-dur völlig gleich. Eine besondere Anleitung zur Harmonisirung dieser Gesänge ist deßhalb an dieser Stelle überflüssig.

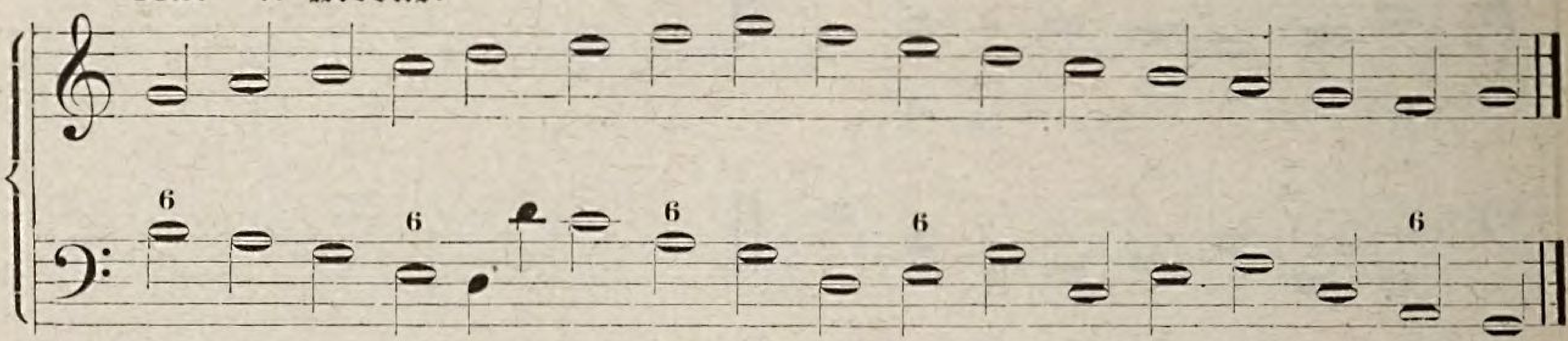
D. Die mixolydische und hypomixolydische Tonart,

der 7. und 8. Modus.

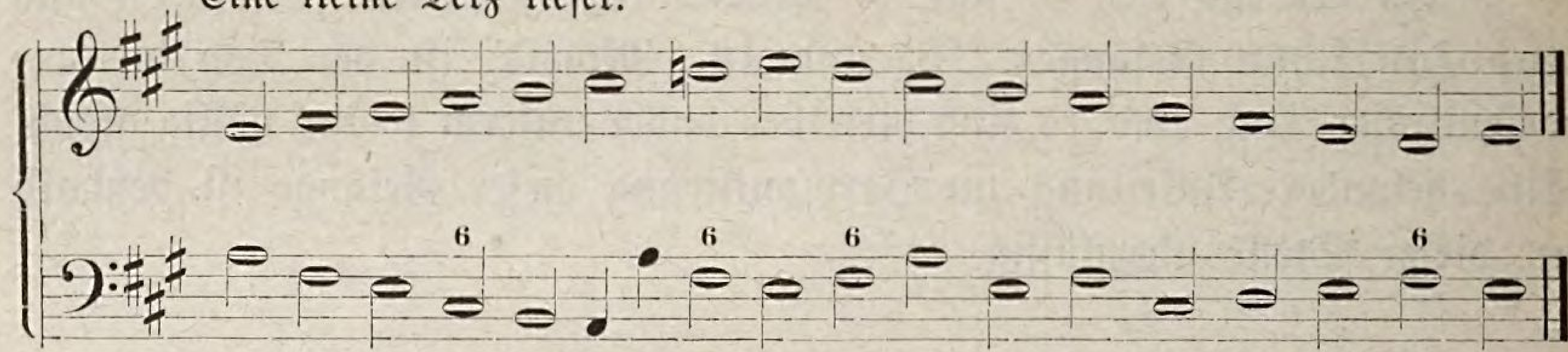
Die charakteristischen Töne der mixolydischen Tonart sind fa und si; durch erstern Ton unterscheidet sich dieselbe von der jonischen, welche eine große Septime hat, und durch letztern von der dorischen, die eine kleine Terz hat. In der Mensuralmusik wurde die dorische Tonart nicht selten durch Vorzeichnung eines ♭ um eine Quart höher auf sol gesetzt, nicht aber im Choralgesange. Die hypomixolydische Tonart (8. Modus) hat dieselbe Tonleiter wie die dorische Tonart (1. Modus). Beide unterscheiden sich aber wesentlich von einander; denn der 1. Modus hat re, der 8. aber sol zum Grundtone, und die Dominante ist beim 1. Modus la und beim 8. ut; ferner wird beim 1. Modus der Ambitus am untern und beim 8. am obern Ende um eine Stufe erweitert.

In der Begleitung des 7. und 8. Modus müssen die beiden charakteristischen Töne f und h durch die häufige Anwendung und Nebeneinanderstellung des F- und G-dur-Dreiklanges besonders hervorgehoben werden. Auch der C-dur-Dreiklang, der beim 7. Modus Medianten- und beim 8. Dominantendreiklang ist, sowie der D-moll-Dreiklang, d. i. der Dominantendreiklang des 7. Modus, müssen häufig gebraucht werden. Weil der Dominantendreiklang des 7. Modus ein Molldreiklang ist, so geht dieser Tonart der moderne Ganzschluß (D-dur—G-dur) ab. Die Anwendung des D-dur-Dreiklanges ist jedoch sporadisch gestattet. Der Plagalschluß (C-dur—G-dur) ist jedoch im 7. und 8. Modus leitereigen, und wird häufig angewandt. Der 7. Modus wird wegen seiner hohen Lage in der Regel um eine kleine oder große Terz und der 8. zuweilen um eine große Sekunde tiefer gesetzt. Beispiele:

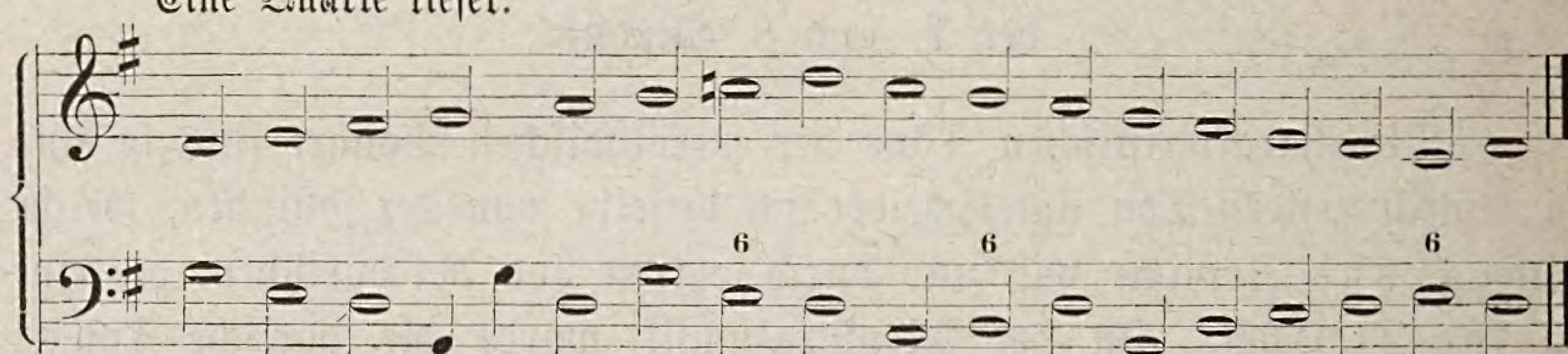
352. 7. Modus.



Eine kleine Terz tiefer.



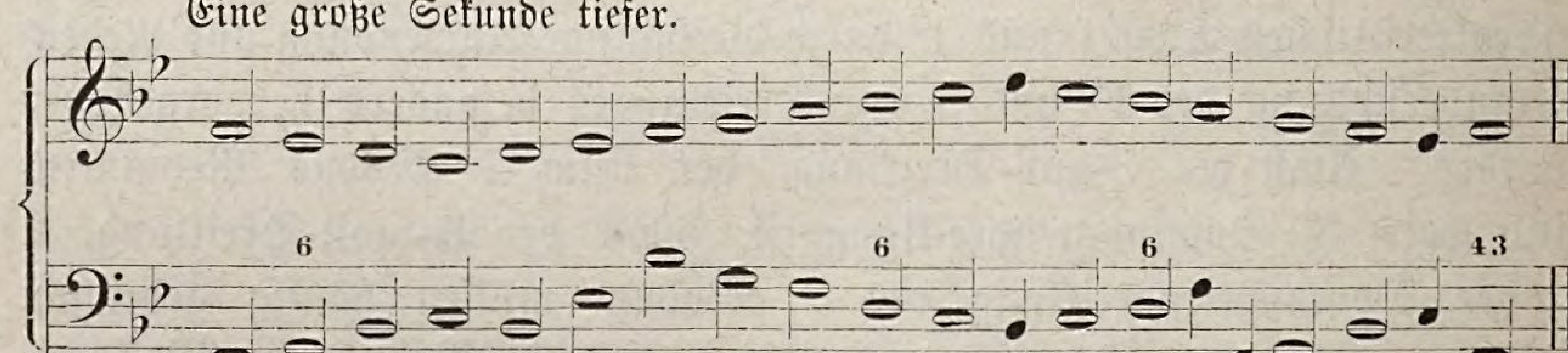
Eine Quarte tiefer.



8. Modus.

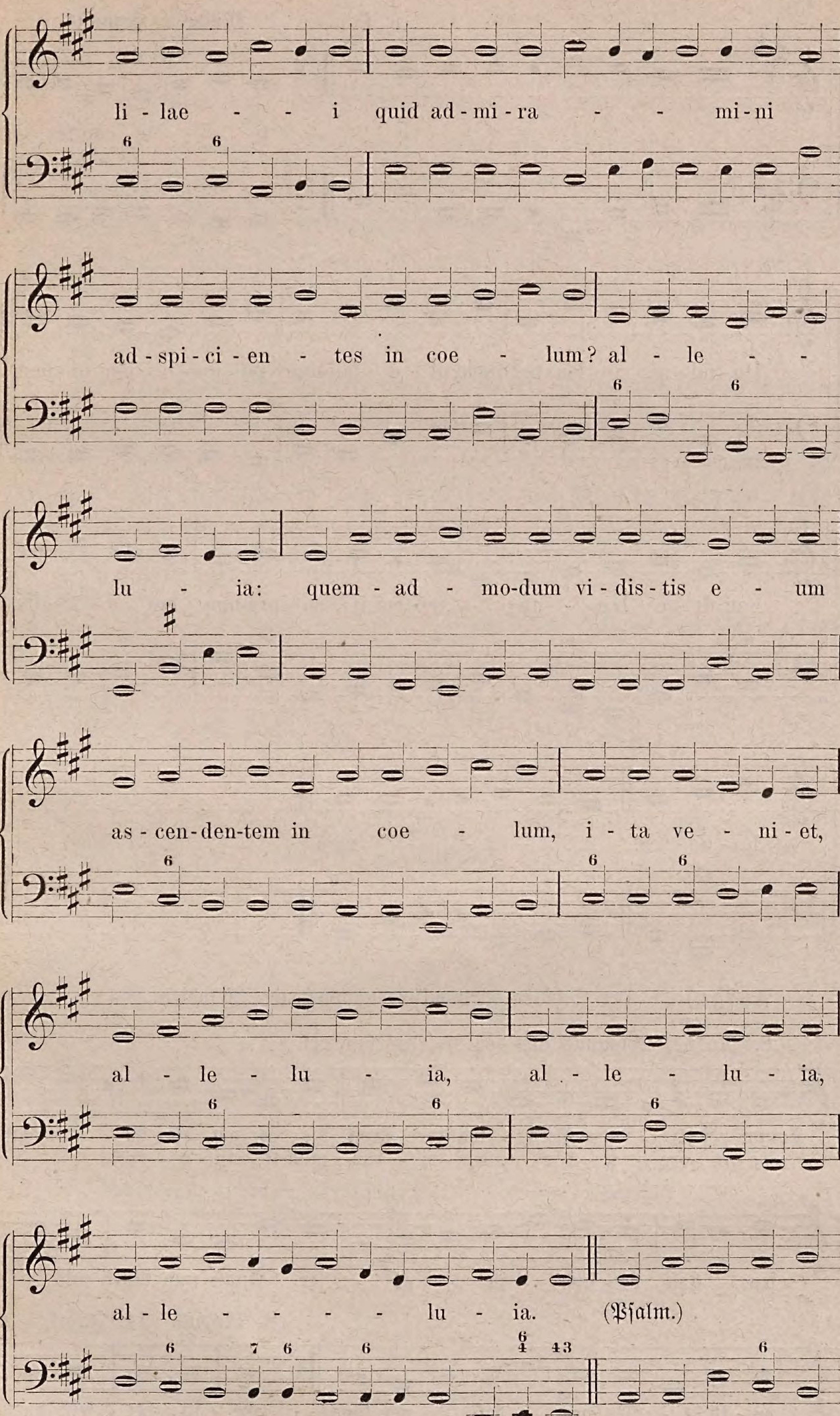


Eine große Sekunde tiefer.

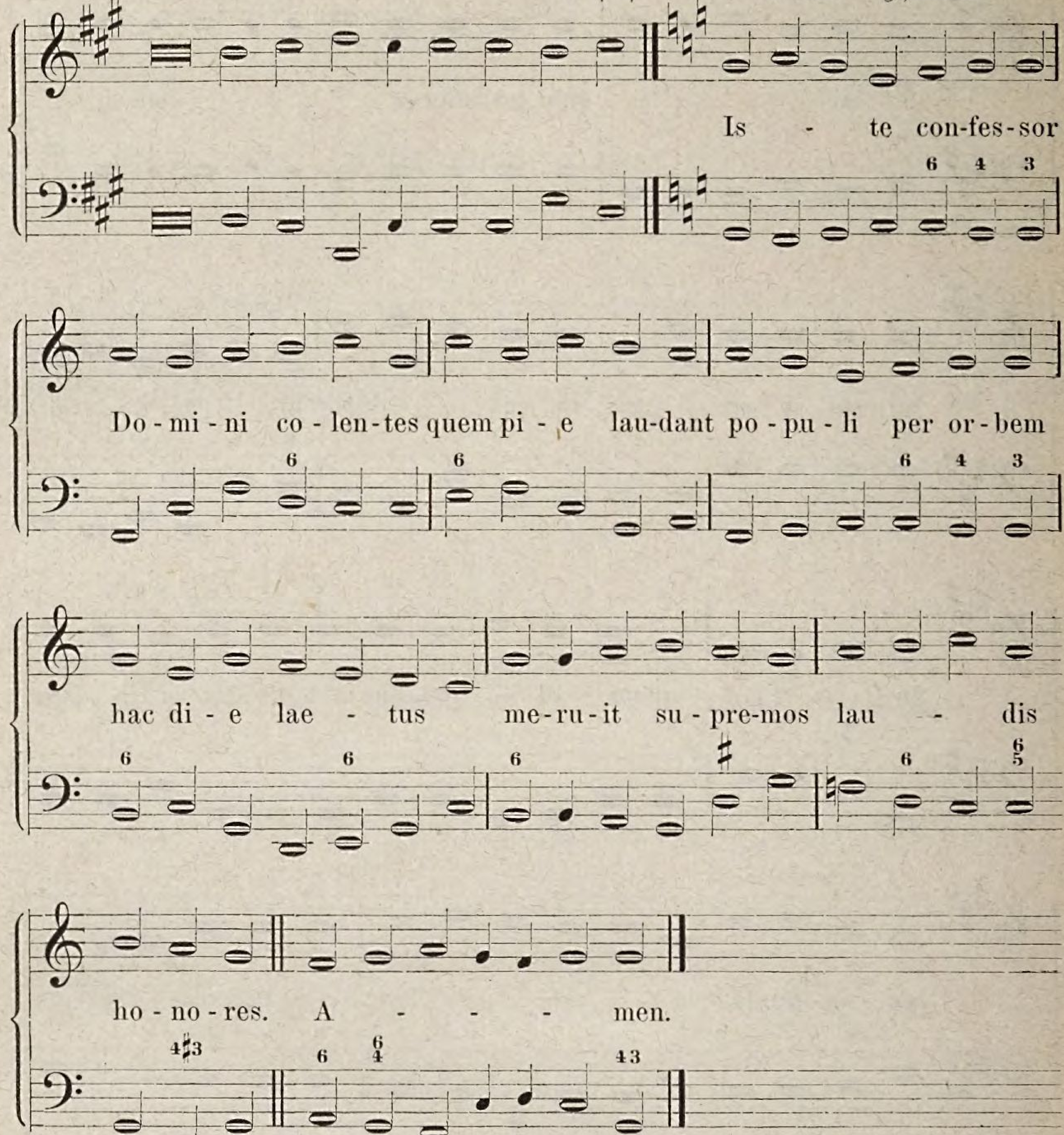


7. Modus.




li - lae - - i quid ad - mi - ra - - mi - ni
ad - spi - ci - en - tes in coe - lum? al - le - -
lu - ia: quem - ad - mo-dum vi - dis - tis e - um
as - cen - den - tem in coe - lum, i - ta ve - ni - et,
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
al - le - - - - - lu - ia. (Psalm.)

u. s. f. 8. Modus. Hymnus.



Aufgabe. Der Schüler harmonisire nachstehende Melodien.

8. Modus. Hymnus aus dem 7. Jahrhundert.





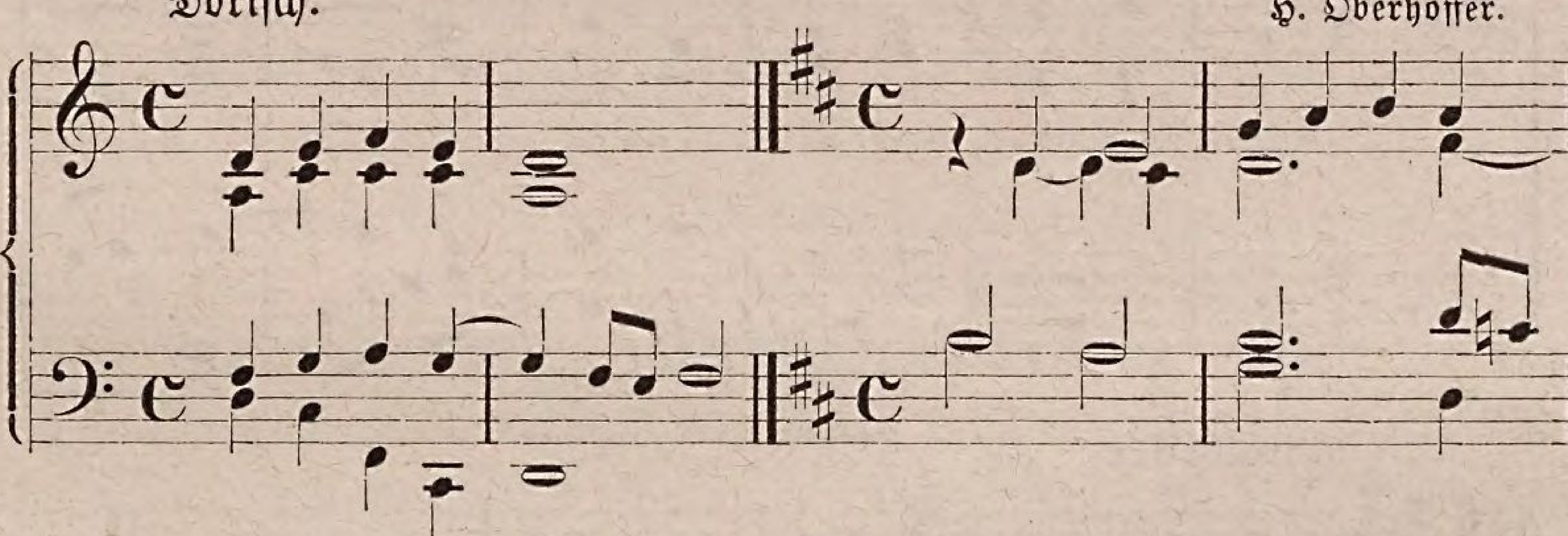
Selbstverständlich müssen auch die Vorspiele zu den in den Kirchentonarten stehenden Gesängen mit denselben von gleicher Art sein, d. h. auch diese müssen in den Kirchentonarten stehen. Die Erfindung derartiger kleiner Sätzchen ist nicht so schwer, wie Manche glauben. Man denke sich eine kleine aus 6 bis 8 Noten bestehende Melodie und harmonisire selbige in der Weise der betreffenden Tonart. Hier einige Beispiele:

Dorisch. (Einen Ton höher gesetzt.)

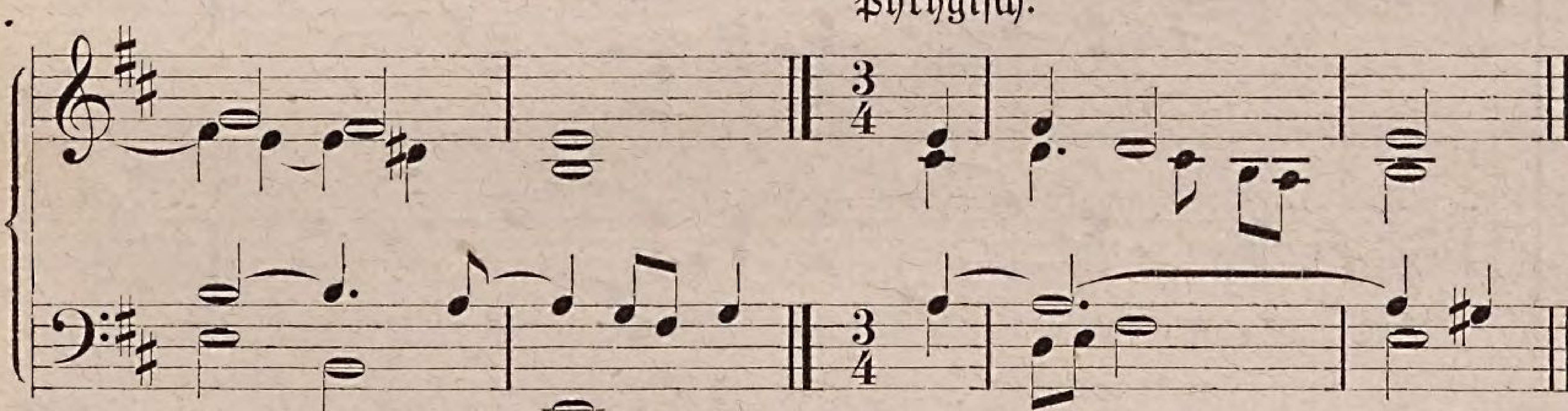
Dorisch.

H. Oberhoffer.

353.



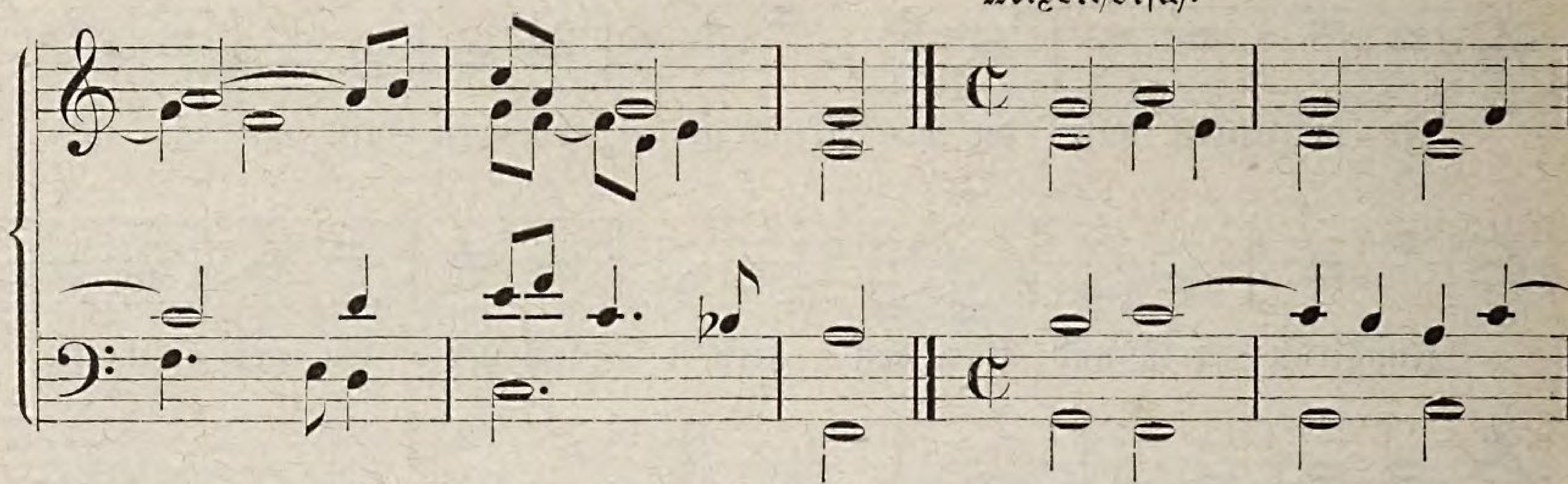
Phrygisch.



Phrygisch. (Einen Ton höher.) Lydisch.



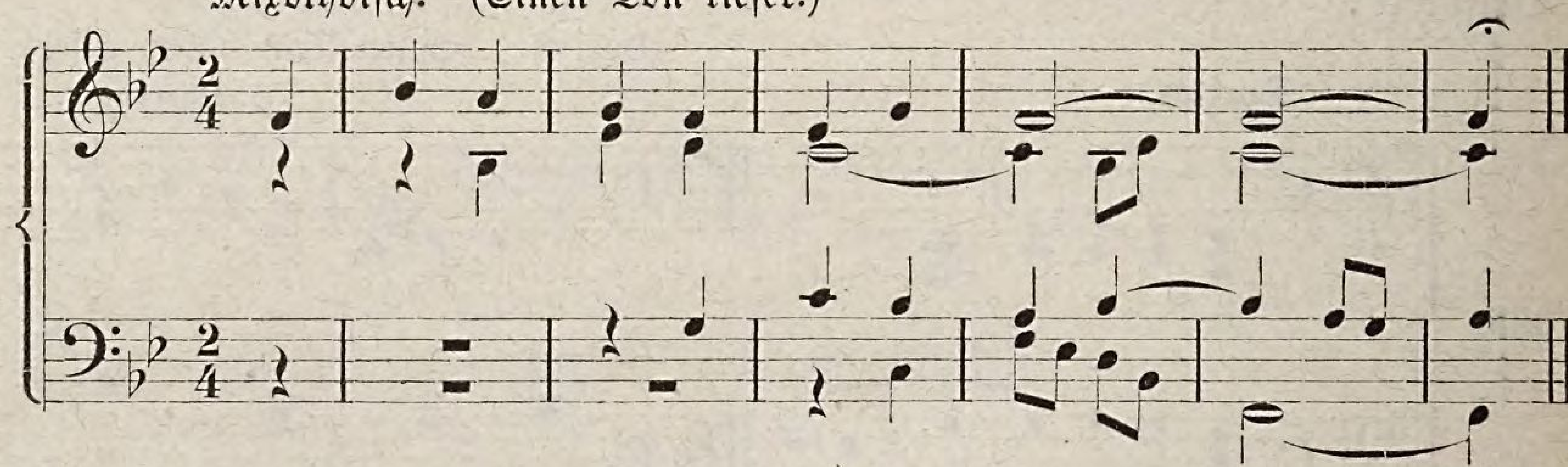
Mixolydisch.



Mixolydisch.



Mixolydisch. (Einen Ton tiefer.)



Mixolydisch.



Eine eingehendere Behandlung der Kirchentonarten, namentlich des gregor. Chorals und seiner Begleitung durch die Orgel, findet man in meiner „Orgelschule" 4. Auflage, (Trier bei Fr. Lintz).

§ 24. Der einfache und doppelte Contrapunkt.

Der Name „Contrapunkt" ist entstanden aus „punctum contra punctum" d. i. Note gegen Note, gegen Ende des 14. Jahrhunderts,

als man die ältern Bezeichnungen dafür — Organum, Diaphonie, Discantus — fallen ließ, und für „Note“ häufig das Wort „punctum“ gebrauchte. Unter dem Ausdrucke „Contrapunkt“, „contrapunktiren,“ versteht man in der Kunstsprache aber nicht „das bloße Hinzufügen“ einer zweiten (oder auch noch einer dritten und vierten) Stimme zu einer gegebenen oder erst zu erfindenden Melodie, so daß die beigefügten Stimmen die bloßen Schleppträgerinnen der Melodie sind — was wir heute unter dem Ausdrucke „harmonisiren“ verstehen — sondern das Erfinden und Hinzufügen einer rhythmisch und melodisch ganz verschiedenen neuen Stimme zu einer schon gegebenen Melodie nach den Regeln der sogenannten strengen Schule des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Eine gegebene Melodie, gegen welche contrapunktirt wird, heißt Cantus firmus oder Subject. In früherer Zeit benützte man nämlich zu den contrapunktischen Arbeiten größtentheils Melodieen des Cantus gregorianus, die man ihrer Unveränderlichkeit wegen mit dem Namen Cantus firmus, feststehender Gesang, belegte. (Die Niederländer Dufay, Ockenheim und Josquin de Près — 15. Jahrhd. — waren die Ersten, welche den Contrapunkt zu höherer Entfaltung brachten.)

Beim Contrapunkt entstehen, im Gegensatze zur Harmonie, die einzelnen Stimmen ungleichzeitig, in der Regel eine nach der andern, und es entsteht die Harmonie aus dem Zusammenklingen der verschiedenen Melodieen. Die selbständige Bewegung der einzelnen Stimmen nach gewissen Regeln bildet demnach beim Contrapunkt das Wesen der Sache. Einen mehrstimmigen Satz, in welchem nur eine melodieführende Hauptstimme vorkommt, und in welchem die übrigen Stimmen lediglich Begleitungsstimmen sind, nennt man deßhalb auch „homophoner Satz“; denjenigen mehrstimmigen Satz aber, in dem jede Stimme einen selbständigen Gang verfolgt „polyphoner Satz“.

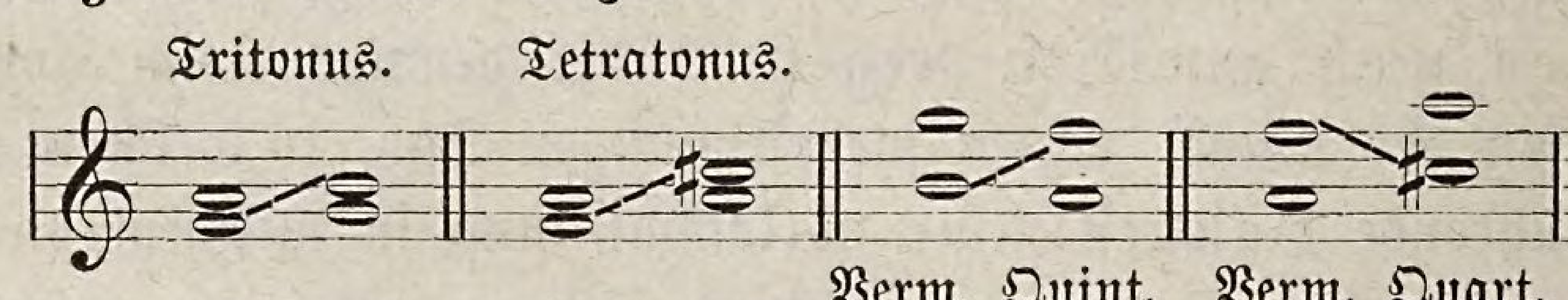
Ist zu einem Cantus firmus die contrapunktirende Stimme, oder sind überhaupt zwei Stimmen so angelegt, daß man dieselben umkehren, d. h. daß man die bisherige Oberstimme zur Unterstimme, und umgekehrt, die bisherige Unterstimme zur Oberstimme machen kann, ohne gegen die Regeln des reinen Satzes und des Wohlklanges zu verstoßen, so sind dieselben im doppelten Contrapunkte geschrieben, d. h. dieselben können in doppelter Weise, eine jede als Ober- oder Unterstimme verwendet werden. Ist diese Umkehrung ohne Verletzung der Regeln des reinen Satzes nicht möglich, so sind die beiden Stimmen im einfachen Contrapunkte geschrieben. Beschäftigen wir uns zunächst mit dem Letztern.

Der einfache Contrapunkt wird eingetheilt a) in den einfach-gleichen, b) in den einfach-ungleichen, und c) in den einfach-gemischten oder figurirten Contrapunkt.

Beim einfach-gleichen Contrapunkte haben die Noten der contrapunktirenden Stimmen gleichen Taktwerth mit denen des Cantus firmus, d. h. es treten Viertel gegen Viertel, Achtel gegen Achtel u. s. w. Z. B.:

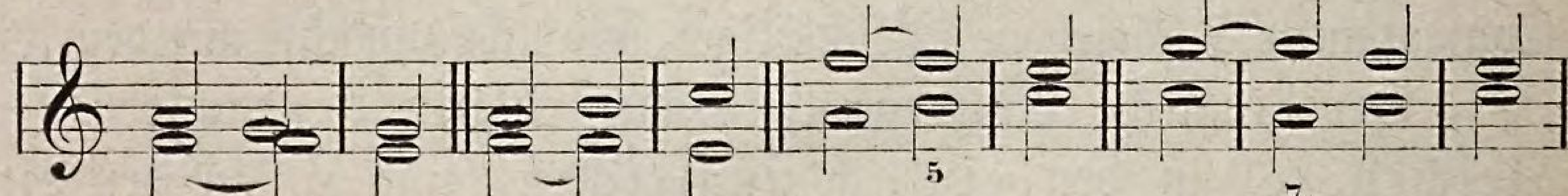
354. 

Der zweistimmige einfach-gleiche Contrapunkt ist bezüglich der Stimmenfortschreitungsgesetze die strengste aller Setzarten, weil hier Härten und Unrichtigkeiten nicht durch andere Stimmen gedeckt werden. Als Regel gilt: „mit einer vollkommenen Consonanz zu beginnen und zu endigen, und hauptsächlich nur mit Consonanzen zu contrapunktiren". Zu vermeiden ist das längere Fortschreiten der beiden Stimmen in Terzen und Sexten, und soll man nie mehr als drei parallele Terzen und Sexten auf einander folgen lassen, weil sonst die Selbständigkeit der Stimmen beeinträchtigt wird. Eine Folge zweier stufenweise sich fortbewegender großer Terzen und zweier um eine große Terz springender großer Terzen ist verboten, weil die erstgenannte Fortschreitung eine übermäßige Quarte (Tritonus) und die letztere eine übermäßige Quinte (Tetratonus) enthält. Dasselbe gilt von zwei um einen ganzen Ton steigenden oder fallenden kleinen Sexten und zwei um eine große Terz springenden kleinen Sexten.

355. 

Im zweistimmigen Contrapunkte erhält die eine der beiden Stimmen einen steigenden und die andere einen fallenden Schluß. Hat nun der Cantus firmus einen steigenden Schluß, so senkt sich der Contrapunkt in die Tonika; hat er einen fallenden Schluß, so steigt der Contrapunkt in die Tonika.

Bei dem zweistimmigen einfach-gleichen Contrapunkte sind auch Dissonanzen, und zwar die große Sekunde, die übermäßige Quart, die verminderte Quint und die kleine Septime, wenn sie vorbereitet werden können, zulässig; und zwar wird bei der Sekunde und der übermäßigen Quarte das untere und bei der verminderten Quint und kleinen Septime das obere Glied gebunden. Beisp.:

356. 

Noch härtere Dissonanzen sind im drei- und vierstimmigen einfachen Contrapunkte erlaubt, wenn sie vorbereitet sind, weil sie hier durch die größere Stimmenzahl gedeckt und gemildert werden.

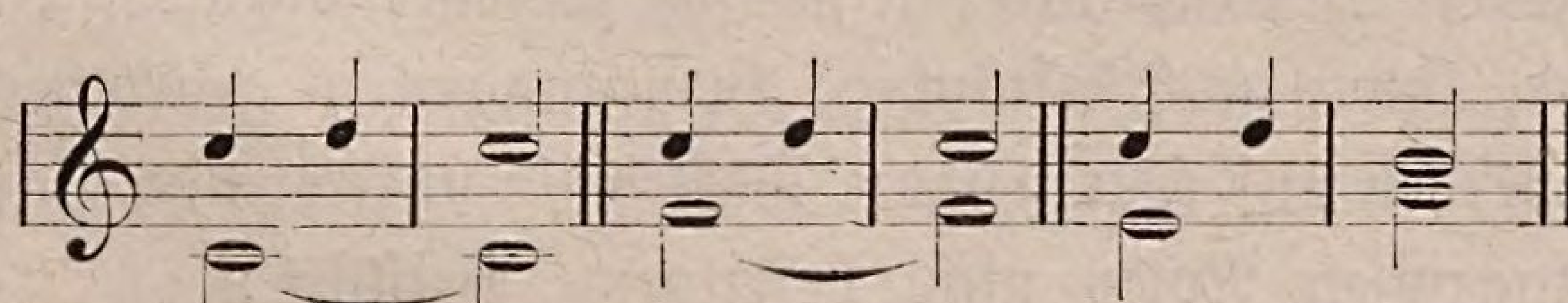
Beim einfach-ungleichen Contrapunkte haben die Noten des Contrapunktes andern, aber geringern Taktwerth als diejenigen des Cantus firmus; jedoch muß der einmal angenommene Notenwerth der eigentlich contrapunktirenden Stimme von Anfang bis zu Ende beibehalten werden. Es können demnach im zweistimmigen Contrapunkte dieser Gattung zwei, vier, sechs oder acht Noten gegen Eine des Cantus firmus gesetzt werden. Auch ist es bei demselben wünschenswerth, daß nicht beide Stimmen zugleich auftreten, sondern daß der Cantus firmus anfängt und daß der Contrapunkt in einem consonirenden Intervalle nachfolgt. Dissonanzen können angewandt werden, jedoch nur auf dem schlechten Taktheile im stufenweise Durchgange. Beispiel:

357.


Auf dem schlechten Taktheile kann auch eine consonirende Note nachschlagen; jedoch werden fehlerhafte Quint- oder Oktavparallelen zweier auf gutem Taktheile stehender vollkommener Consonanzen durch die nachschlagende Consonanz nicht aufgehoben. Beispiel:

358.


Die Dissonanz kann auch eine melodische Nebennote, eine sogenannte Hilfsnote sein, welche die zunächst über oder unter der harmonischen Note liegende Stufe betritt, und sodann auf ihre anfängliche Stelle zurückkehrt oder in den nächstliegenden Ton einer Consonanz fortschreitet. Beispiel:

359.


Im freien Style erlaubt man sogar die Wechselnote, wodurch die Consonanz von dem guten Takttheile — ihrem eigentlichen Platze — verdrängt und auf den schlechten Takttheil geschoben wird. Beisp.:

360.



Im dreistimmigen Satze contrapunktirt nur eine Stimme in Noten von kürzerm Zeitwerthe gegen den Cantus firmus, während die dritte Stimme mit dem Cantus firmus in Noten von gleichem Zeitwerthe voranschreitet.

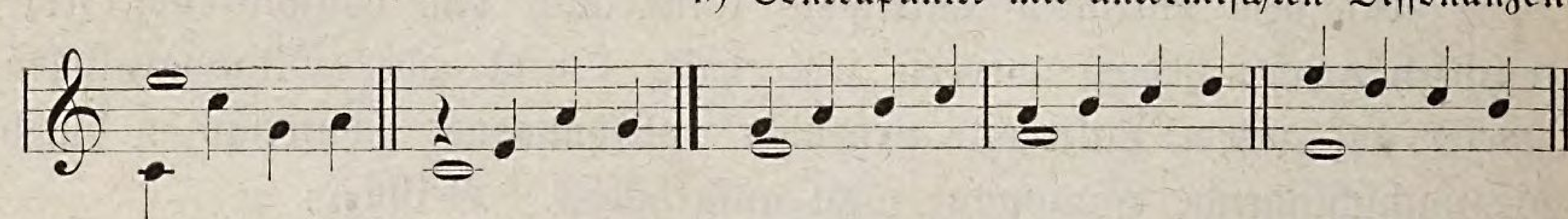
Kommen im zweistimmigen einfach-ungleichen Contrapunkte vier Noten gegen eine ganze Note des Cantus firmus, so erhalten wir die sogenannte Viertelbewegung. Unter diesen vier Noten muß wenigstens eine Note eine Dissonanz sein, indem sonst der Contrapunkt sich fortwährend in Sprüngen ergehen müßte. Beispiele:

a) Contrapunkte in Consonanzen. (Nicht zu empfehlen.)

361.



b) Contrapunkte mit untermischten Dissonanzen.



u. s. f.



Wie man sieht, ist hier der Erfindung ein großer Spielraum gelassen. Jedoch gilt als Regel, daß bei diesem Contrapunkte das erste Viertel im Takte eine Consonanz sein soll, weil dasselbe den Hauptaccent hat, gleichviel, ob noch eine weitere Consonanz auf dem dritten Viertel des Taktes auftritt oder nicht. Im Interesse der Mannigfaltigkeit — welche ein Hauptprincip einer jeden Kunst ist — vermeide man bei diesem Contrapunkte zu häufige Wiederholungen einer und derselben Figur, sowie auch beständige Bewegungen in gebrochenen Akkorden. Auch hier werden auf dem guten Takttheile auftretende Parallelen durch die nachschlagenden Noten nicht beseitigt. Beispiel:

362. 

Im drei- und vierstimmigen Satze contrapunktirt ebenfalls nur eine Stimme mit dem Cantus firmus, während die andern Stimmen mit demselben in gleichem Notenwerthe voranschreiten. —

Zu dem einfach-ungleichen Contrapunkte rechnet man auch noch den Contrapunkt mit Ligaturen, d. i. Syncopen, in welchem auf der guten Taktzeit Dissonanzen vorkommen, welche dadurch entstehen, daß der auf der Arsis (dem schlechten Takttheile) vorhandene Ton bis in die Thesis (den guten Takttheil) fortklingend erhalten wird. Sind diese beiden gebundenen Töne des Contrapunktes mit dem C. f. consonirend, so sind sie keiner stufenweisen Fortschreitung unterworfen; ist aber die auf dem guten Takttheile stehende Note dissonirend — die auf dem schlechten Takttheile stehende Note muß stets consonirend sein — so muß die Synkope sich stufenweise abwärts fortbewegen. Den Eintritt der Synkope auf dem schlechten Takttheile nennt man „Vorbereitung“, und das stufenweise Herabsteigen des dissonirenden Tones „Auflösung“.

Als Ligaturen (Syncopen) können demnach erscheinen: die Sekunde, die None, die Quart und die Septime. Liegt der Cantus firmus in der Unterstimme, so ist die Sekundenligatur unbrauchbar, und es wird die Quart in die Terz, die Septime in die Sexte, und die None in die Oktave aufgelöst. Liegt der C. f. in der Oberstimme, so ist die Sekundenligatur brauchbar, und es wird die Sekunde in die Terz, die Quart in die Quint, die Septime in die Oktave und die None in die Dezime aufgelöst. Beispiel:

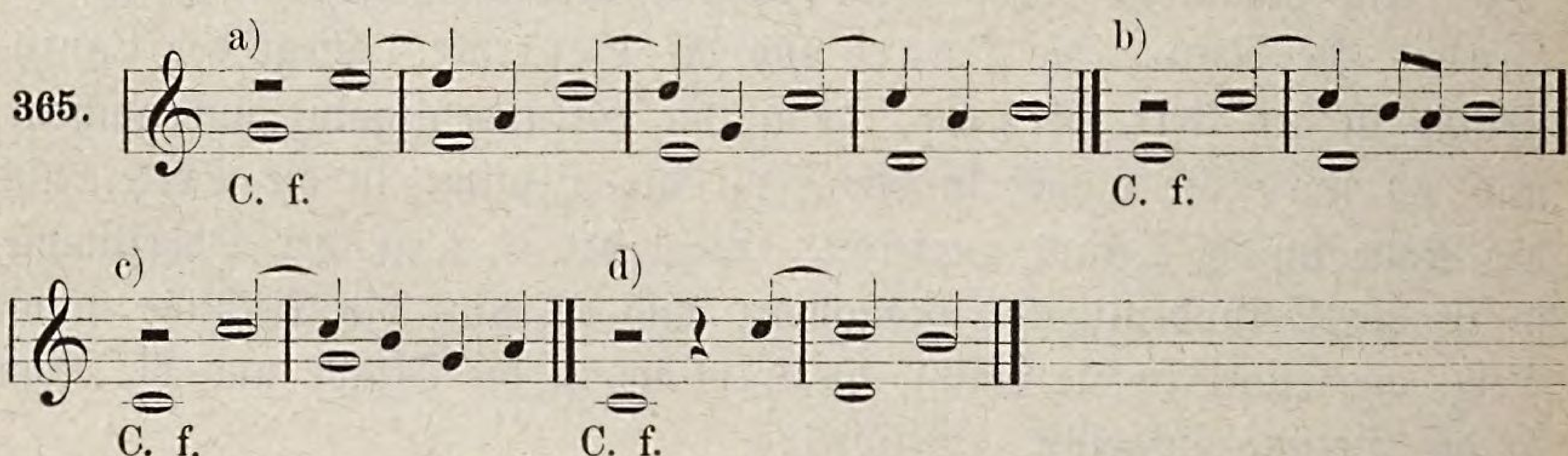
363. 

Der syncopirte Contrapunkt wird nur in zwei halben Noten gegen eine ganze Note des C. f. gesetzt, und es soll der Contrapunkt mit einer halben Taktpause beginnen, und jeder Takt eine Syncope erhalten. Quint- und Oktavparallelen werden durch die Syncopen ebenfalls nicht aufgehoben. Beispiel:

364. 

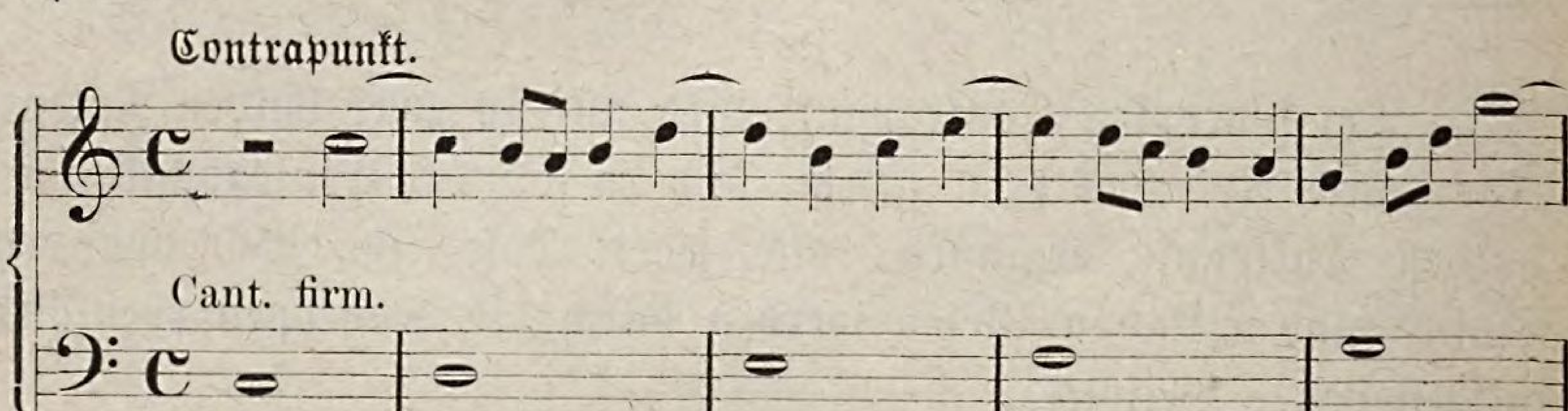
Im einfach-gemischten Contrapunkte, welcher auch verzierter Contrapunkt (Contrapunctus floridus) genannt wird, haben die Noten der contrapunktirenden Stimme verschiedenen Taktwerth, was hier beim drei- und vierstimmigen Satze außer dem Cantus firmus auch in den übrigen Stimmen der Fall sein darf. Auf diese Weise entsteht der sogenannte figurirte Choral.

Bei diesem Contrapunkte können die Ligaturen, um mehr Leben und Bewegung in denselben zu bringen, auf guter Taktzeit in kleinere Notengattungen zerlegt, und es kann vor der Auflösung der Ligatur mit der zweiten dieser kleinern Noten einen Sprung abwärts in ein consonirendes Intervall gemacht (Beisp. 365,a), oder es kann diese zweite Note in noch kleinere Notenwerthe zerlegt werden (Beisp. 365,b). Die an die Vorbereitungsnote gebundene Note muß in diesen Fällen aber immer die Hälfte jener betragen (Beisp. 365,c); das Gegentheil darf jedoch nie stattfinden (Beisp. 365,d).

365. 

Im Interesse des rhythmischen Flusses thut man wohl, zu Anfang des Taktes nur dann zwei Viertel zu setzen, wenn die zweite Takthälfte auch Viertel erhält, oder wenn die den Vierteln folgende Note eine halbe ist, oder wenn die letzte Note des vorhergehenden Taktes auch eine Viertelnote gewesen ist.

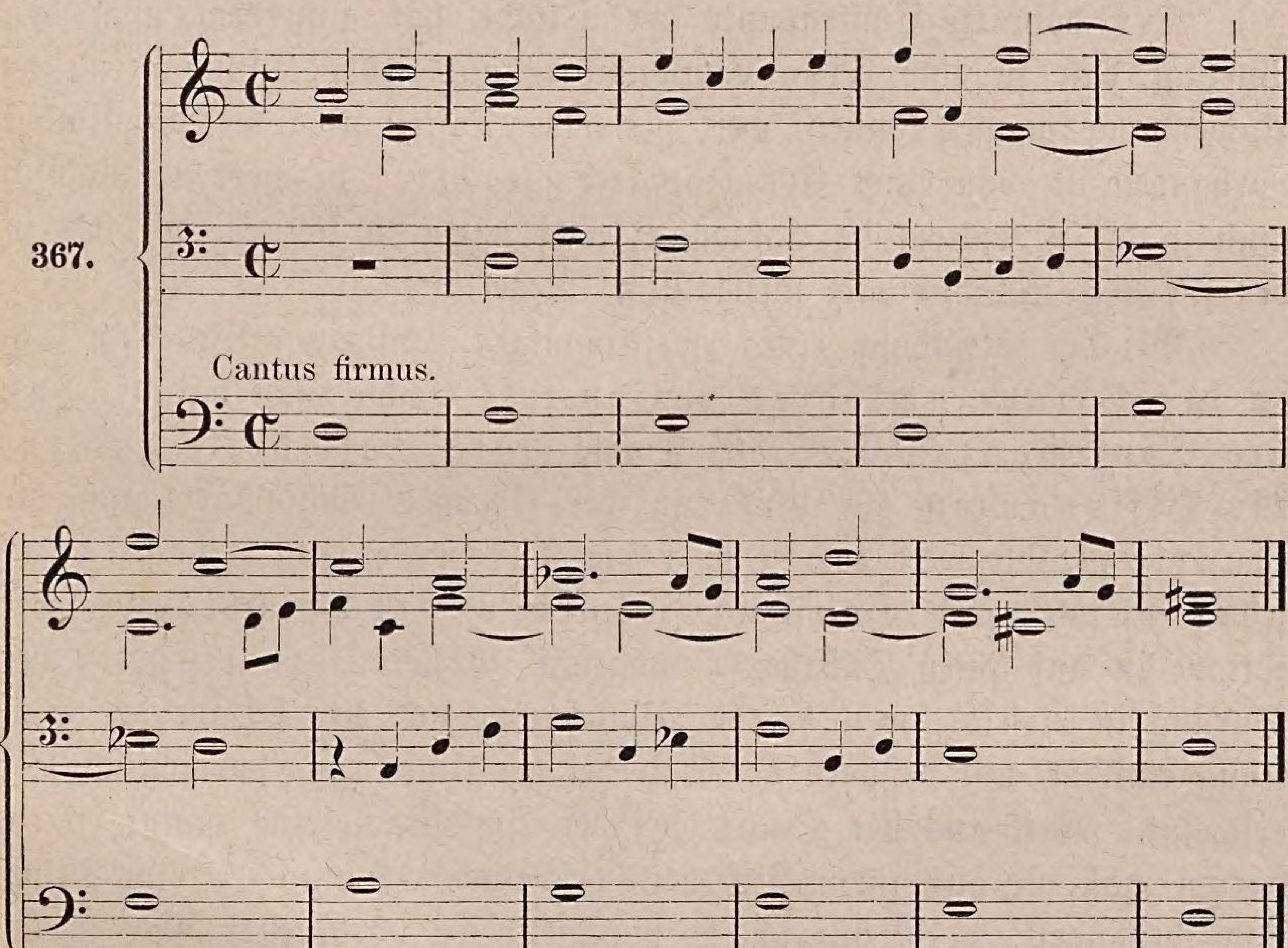
Beispiel eines zur Tonleiter (als Cantus firmus) gesetzten floriden Contrapunktes.

366. 



Bei dem floriden Contrapunkte kann man zu dem Cantus firmus, der in jeder Stimme erscheinen kann, eine zweite Stimme in halben, eine dritte in Vierteln oder in syncopirten halben Noten setzen, oder man kann auch zum Cantus firmus in die übrigen Stimmen Noten von gemischtem Zeitwerthe setzen, wodurch eine hübsche Mannigfaltigkeit in den Tonsatz kömmt. Es folgt hier ein Beispiel von Cherubini.

367.



Beim **doppelten** zweistimmigen Contrapunkte müssen, wie schon weiter oben gesagt, die beiden Stimmen so abgefaßt sein, daß dieselben

sich umkehren lassen, und es müssen die Regeln über den einfachen Contrapunkt beobachtet sein. Geschieht die Versetzung resp. die Umkehrung der Stimmen in dem Intervall einer Oktave, so ist es der doppelte Contrapunkt in der **Oktave**; geschieht die Versetzung der Stimmen in dem Intervall der Dezime oder der Duodezime, so ist es der doppelte Contrapunkt der **Dezime** resp. der **Duodezime.** Alle übrigen doppelten Contrapunkte (der None, Undezime, Terzdezime 2c.) haben keinen praktischen Werth, sind also unbrauchbar.

Von allen doppelten Contrapunkten ist der doppelte Contrapunkt der Oktave der brauchbarste, wichtigste und zugleich der einfachste und leichteste, weil die Töne bei der Versetzung um eine Oktave dem Namen nach dieselben bleiben, und weil bei der Umkehrung aus den Consonanzen wieder Consonanzen, und aus den Dissonanzen wieder Dissonanzen entstehen, so daß meistens keine wesentliche Veränderung in der Harmonie eintritt. Bei der Umkehrung wird aus der Oktave der Einklang (die Prime), aus der Septime die Sekunde, aus der Sexte die Terz, aus der Quint die Quart 2c., wie folgende Zahlen veranschaulichen.

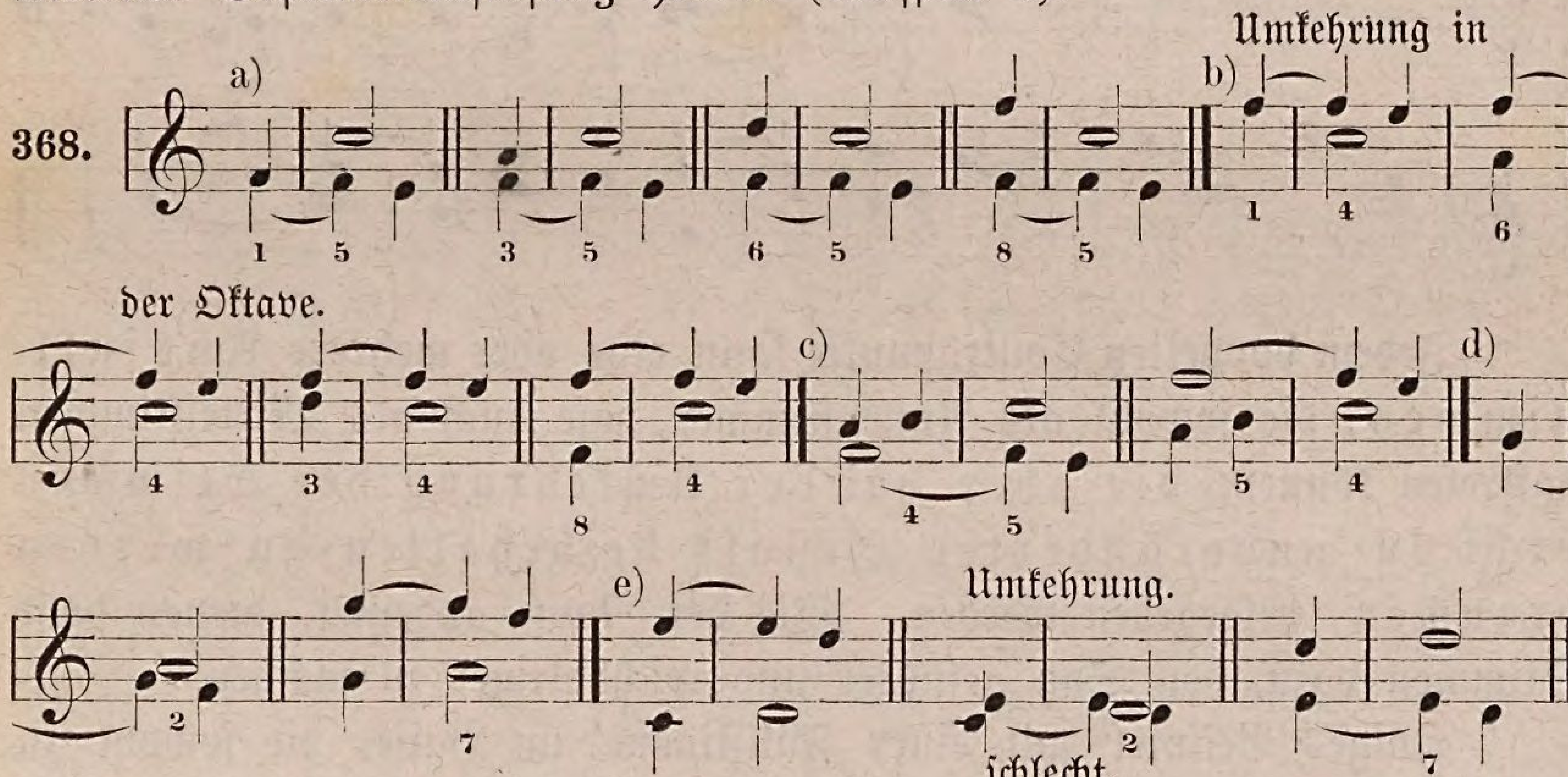
8	7	6	5	4	3	2	1
1	2	3	4	5	6	7	8.

Der doppelte Contrapunkt der Oktave hat außerdem noch den Vorzug, daß in ihm alle Consonanzen und alle Dissonanzen zur Anwendung kommen können, weil für alle Dissonanzen die Möglichkeit vorhanden ist, von einer Consonanz vorbereitet zu werden und sich auch in die nebenliegende Consonanz auflösen zu können, welches in der strengen Schreibart unerläßliche Regel ist.

Bei der Erfindung eines zweistimmigen Contrapunktes, der sich in der Oktave umkehren lassen soll, achte man darauf, daß die Consonanzen 1, 3, 6, 8 auf gute Takttheile fallen, die Dissonanzen (zu denen in der strengen Schreibart auch die Quarte gezählt wird) aber nur im stufenweisen Durchgange oder durch eine Consonanz vorbereitet erscheinen. Die Oktave ist auf guten Takttheilen möglichst zu vermeiden, besonders der Sprung in dieselbe, weil bei der Umkehrung aus der Oktave der Einklang entsteht, und deßhalb der Satz bei der Umkehrung harmonisch leer erscheint. Weil aus der Quarte bei der Umkehrung eine Quinte wird, darum muß die auf gutem Takttheile erscheinende Quinte wie eine Dissonanz behandelt, d. h. auf schlechtem Takttheile vorbereitet und in die Sexte (die Quarte aber in die Terz) aufgelöst werden, oder auf schlechtem Takttheile als durchgehend in Anwendung kommen. Die Vorbereitung der Quinte durch eine Consonanz geschieht an dem untern Gliede

und die der Quarte an dem obern Gliede des Intervalls (Beisp. 368,a und b). Die neuere Theorie gestattet auch eine Vorbereitung der Quinte durch die übermäßige Quarte (Beisp. 368,c). Die Sekunde wird stets durch den Einklang am untern Gliede, und die Septime durch die Oktave am obern Gliede des Intervalls vorbereitet (Beisp. 368,d). Die None soll man, weil sie die Grenzen der Oktave überschreitet, nicht anwenden, denn sie ruft in der Umkehrung eine übel wirkende Sekundenauflösung in den Einklang, und um zwei Oktaven versetzt, eine übel wirkende Septimenauflösung hervor (Beispiel e).

368.



Weil die Septime einen Septimenakkord repräsentirt, der Grundton des Septimenakkordes bei dessen Auflösung aber bekanntlich auf derselben Stufe liegen bleiben oder um eine Quarte aufwärts fortschreiten kann, kann die Sekundenligatur sich auch in die Sexte, und die Septimenligatur in die Terz auflösen. Beispiel:

369.



Beginnen darf man den doppelten Contrapunkt nicht mit einer Quinte, weil der Satz in der Umkehrung sodann mit einer Quarte anheben müßte. Zwei Quartenfolgen sind unstatthaft, weil aus denselben bei der Umkehrung Quintenparallelen entständen.

Beispiel eines zweistimmigen Contrapunktes nebst seiner Umkehrung in der Oktave.

370.

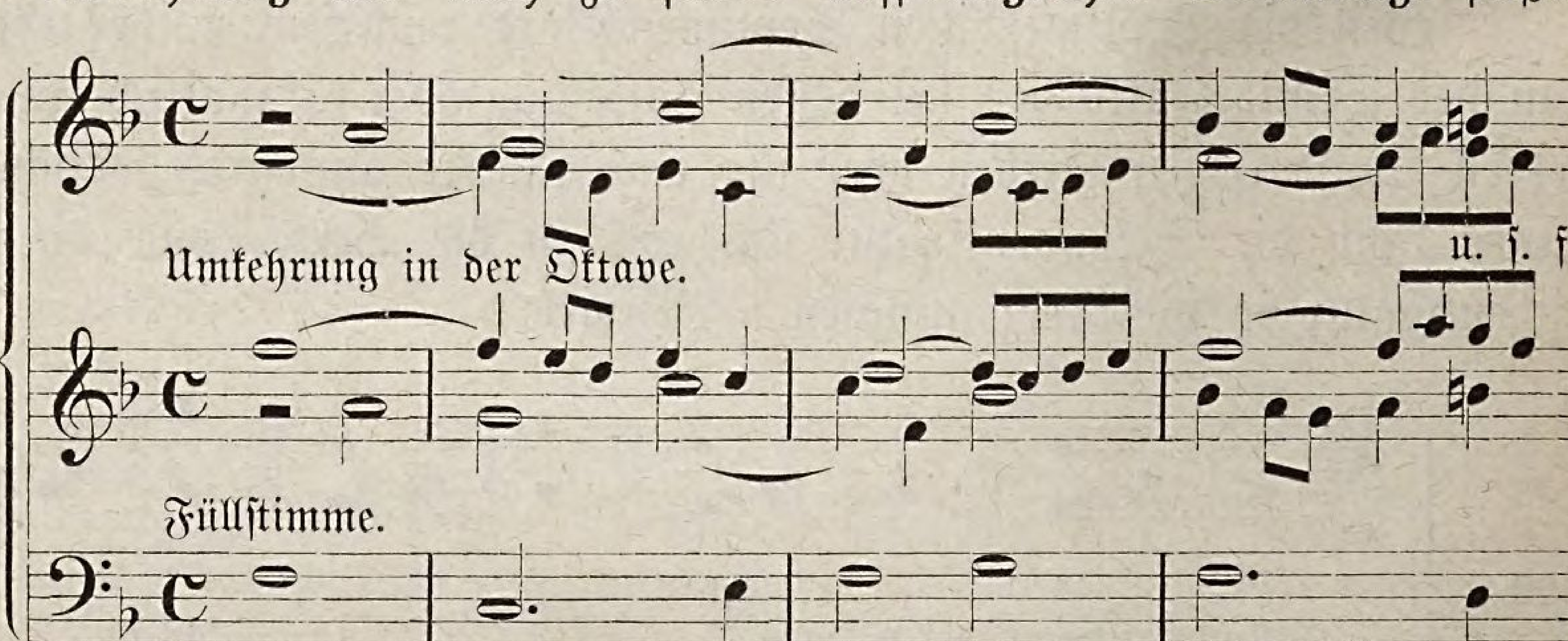


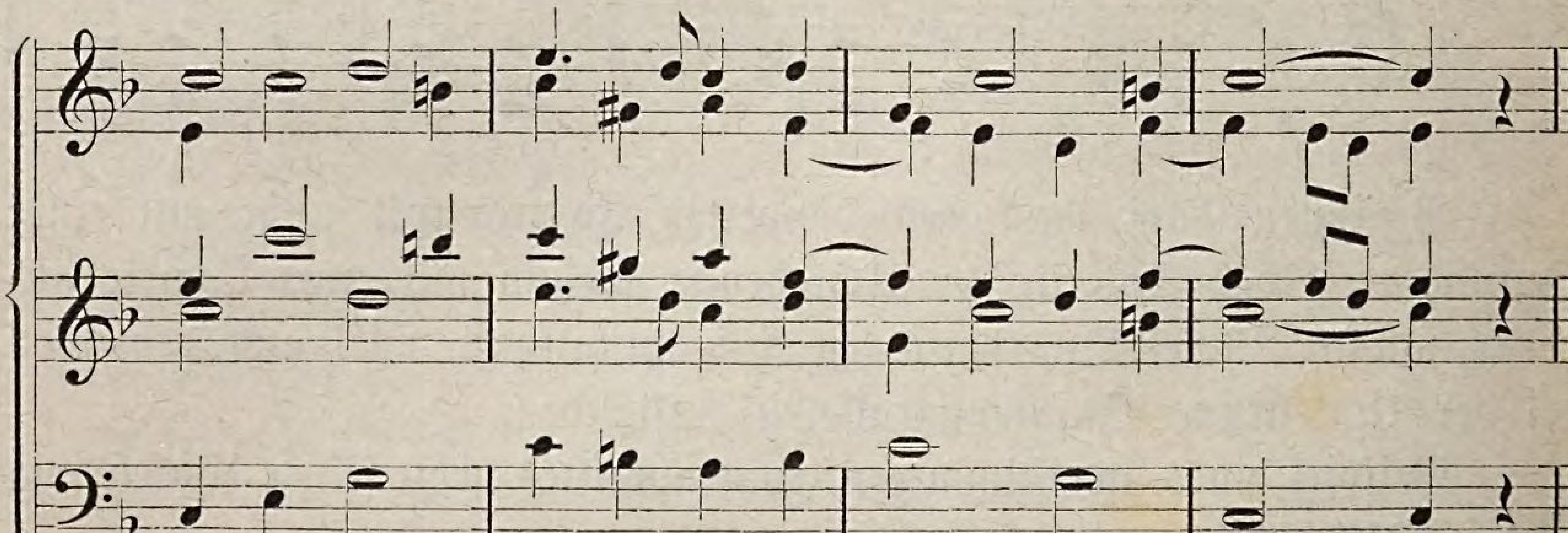


Jedem doppelten Contrapunkte kann eine oder mehrere Ausfüllstimmen, die sowohl als Außenstimmen, wie auch als Mittelstimmen auftreten können, die aber bei der Umkehrung der Stimmen nicht in unveränderter Gestalt beibehalten zu werden brauchen, beigegeben werden. Wie der Name andeutet, dienen diese Stimmen dazu, den Satz gefüllter und reichhaltiger zu machen.

Obiges Beispiel mit einer Füllstimme im Basse, die sowohl zu seiner Umkehrung als auch zu seiner ursprünglichen Stimmlage paßt.

371.

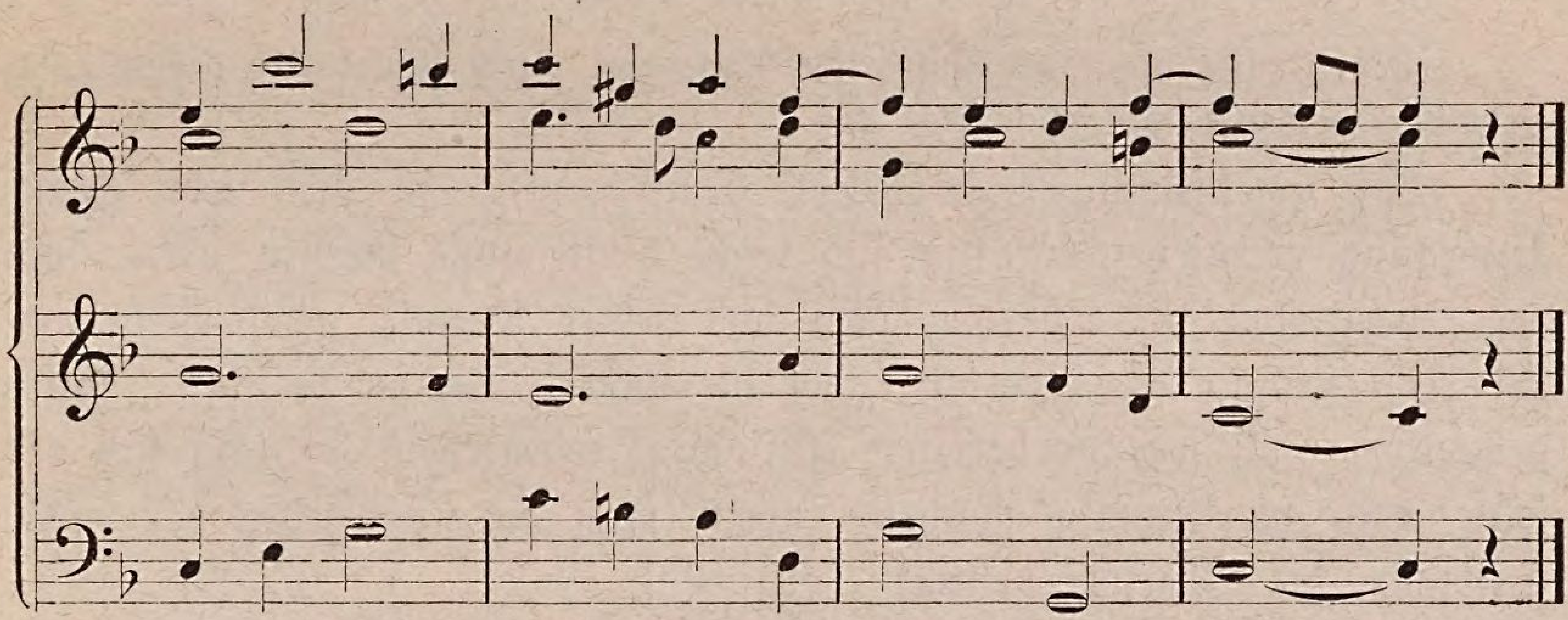




Derselbe Satz mit zwei Füllstimmen.

372.





Wird bei der Erfindung einer Füllstimme darauf Rücksicht genommen, daß auch sie umgekehrt werden kann, so daß sie bei einer jeden Stellung der Stimmen brauchbar wird, so entsteht der dreifache Contrapunkt. (Ein solches Beispiel ist das zweitvorige, No. 371.) Lassen sich alle vier Stimmen umkehren, so hat man einen vierfachen Contrapunkt.

Bei einem solchen Satze hat man darauf zu achten, daß in demselben 1. keine solchen Akkorde, welche sich nicht in allen Lagen und Umkehrungen gebrauchen lassen (z. B. der Nonenakkord, der übermäßige Sextakkord, der Septimenakkord der siebenten Stufe der Durtonart) vorkommen; daß 2. in dem ersten Akkorde und dem Schlußdreiklange stets die Quinte wegbleibe, damit der Satz nicht bei der einen oder der andern Umkehrung mit einem Quartsextakkorde beginne oder endige; daß man 3. die Quinte, wo sie als Bestandtheil des Dreiklanges (nicht des Septimenakkordes) erscheint, in dieser Stimme entweder nur im stufenweisen Fortschreiten anwende oder sie auf derselben Notenstufe liegen lasse, damit ein solcher Akkord bei derjenigen Umkehrung, in welcher diese Quinte in den Baß zu liegen kömmt, den Regeln entspreche, welche über die Anwendung des Quartsextakkordes mitgetheilt wurden.

Ein dreifacher Contrapunkt läßt fünf Versetzungen der Stimmen zu, indem jede Stimme zweimal als Oberstimme, zweimal als Mittel- und zweimal als Baßstimme erscheinen kann. Ein derartiger Satz ist der oben (No. 371) mitgetheilte Contrapunkt mit einer Füllstimme, sowie auch nachstehender:

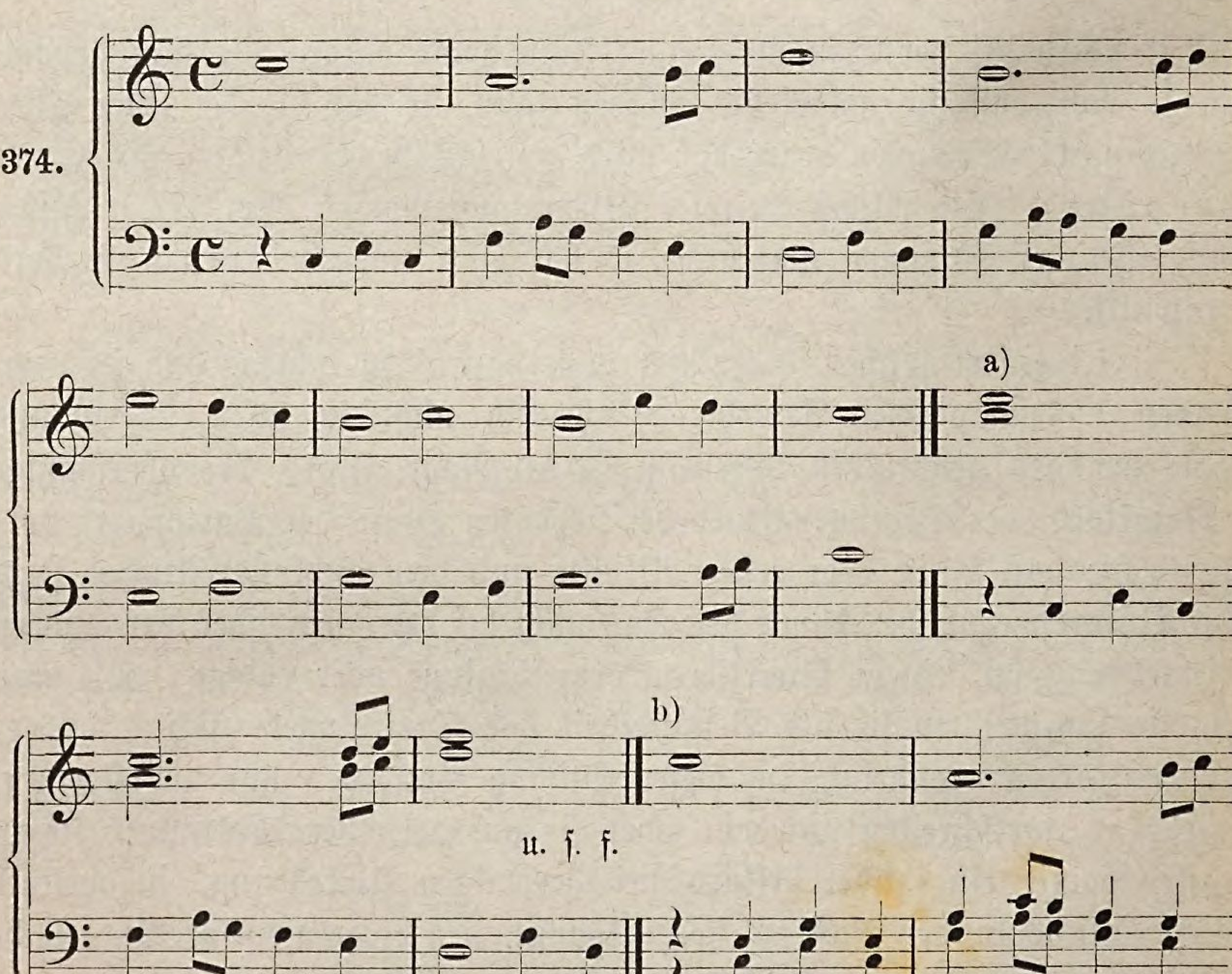
373.



Der Schüler führe die fünfmalige Versetzung durch Umkehruug der einzelnen Stimmen an den beiden Beispielen aus. —

Ein zweistimmiger doppelter Contrapunkt, in dem jede gerade Bewegung vermieden ist, läßt sich leicht dreistimmig machen, wenn man der Oberstimme die Oberterz oder die tiefere Dezime, oder wenn man der Unterstimme die Oberterz oder die höhere Dezime beifügt. Ist in demselben auch jede vorbereitete Dissonanz vermieden, so läßt sich derselbe auch vierstimmig machen, indem man zu einer jeden der beiden Stimmen die Oberterz beifügt. Beispiel:

374.





Nachstehende Zahlenreihe veranschaulicht den doppelten Contrapunkt in der **Dezime.**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

In diesem Contrapunkte entsteht bei der Umkehrung der Stimmen aus dem Einklange die Dezime, aus einer Sekunde eine None, aus einer Terz eine Oktave, aus einer Quarte eine Septime u. s. f.

Auch bei diesem Contrapunkt bleiben alle Consonanzen in der Umkehrung Consonanzen, und die Dissonanzen werden wieder zu Dissonanzen. Es sind daher Einklänge, Terzen, Quinten, Sexten, Oktaven und Dezimen sehr leicht zu verwenden, nur dürfen zwei Terzen, Sexten und Dezimen nicht in grader Bewegung aufeinander folgen, weil sonst Oktaven- und Quintenparallelen und Einklänge bei der Umkehrung daraus entständen.

Die Sekunde wird auch bei diesem Contrapunkte am untern Gliede des Intervalls gebunden und dort auch aufgelöst. Wenn schon diejenigen Sekunden, die in ihrer Auflösung um einen ganzen Ton abwärts fortschreiten, im zweistimmigen doppelten Contrapunkte der Dezime zu vermeiden sind und nur bei Anwendung einer Füllstimme ihre Härte verlieren, so sind solche Sekunden, die in ihrer Auflösung um einen halben Ton fallen, gänzlich unbrauchbar, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen ist.

Umkehrungen in der Dezime.

375.


Die Quarte, als Dissonanz auf gutem Takttheile gebraucht, darf hier nicht wie beim doppelten Contrapunkte der Oktave am obern Gliede, sondern sie muß hier am untern Gliede des Intervalls gebunden und in die Quinte oder Sexte aufgelöst werden.

376.


Die Septime und die None sind in diesem Contrapunkte ganz brauchbar, und es müssen dieselben am obern Gliede des Intervalls gebunden werden und bei ihrer Auflösung um eine Stufe fallen. —

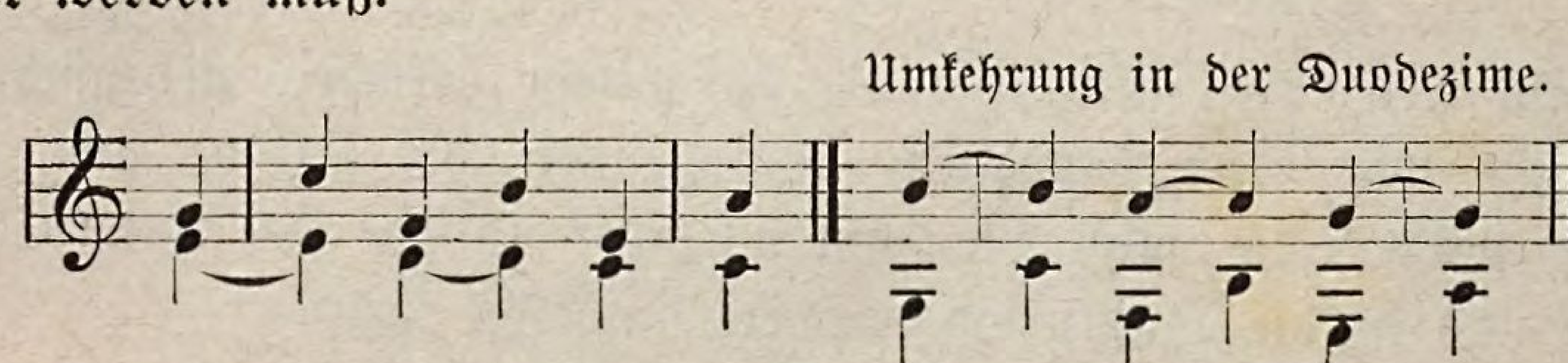
Auch hier, sowie in dem nachfolgenden Contrapunkt der Duodezime, kann man unter den oben genannten Umständen die Sätze durch Hinzufügen der Terz oder der Dezime drei- oder vierstimmig machen, und es benutzten die ältern Componisten am Schlusse ihrer Doppelfugen dieses Mittel nicht selten, um die Themen einander gegenüber zu stellen.

Im doppelten Contrapunkt der **Duodezime** wird die Oberstimme durch Versetzung um eine Duodezime tiefer zur Unterstimme, und umgekehrt. Bei dieser Versetzung entsteht aus dem Einklange die Duodezime, aus einer Sekunde eine Undezime, aus einer Terz eine Dezime, aus einer Quart eine None, u. s. f., wie aus folgender Zahlenreihe zu ersehen ist.

							1	2	3	4	5
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	2.
5	4	3	2	1							

Aus den Consonanzen werden, die Sexte ausgenommen, welche in der Umkehrung zur (dissonanten) Septime wird, wiederum Consonanzen und aus den Terzen sogar wieder Terzen (Dezimen), und aus den Dissonanzen — mit Ausnahme der Septime, welche zur Sexte wird — wieder Dissonanzen.

Unter den Consonanzen ist in diesem Contrapunkte die Terz das brauchbarste Intervall. Die Sext muß mit Vorsicht angewandt werden, weil sie in der Umkehrung zur Dissonanz wird, und deßwegen durch die Terz vorbereitet und in der Auflösung um eine Stufe abwärts geführt werden muß.

377.


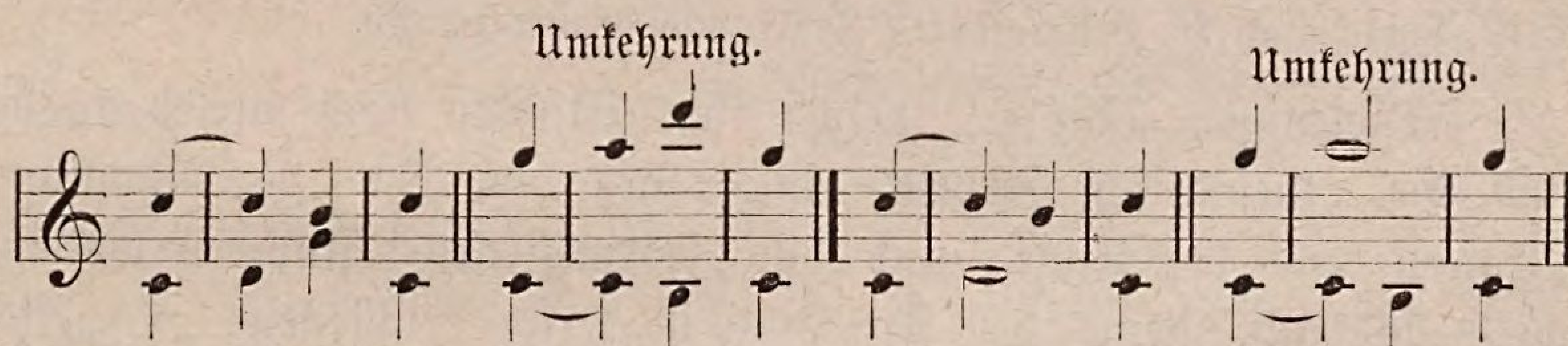
Nur die übermäßige Sekunde ist in diesem Contrapunkte brauchbar. Diese wird durch die Terz vorbereitet, am untern Intervallgliede gebunden und nach abwärts stufenweise aufgelöst.

378. 

Die Quarte wird ebenfalls am obern Intervallgliede vorbereitet und in die Terz aufgelöst.

379. 

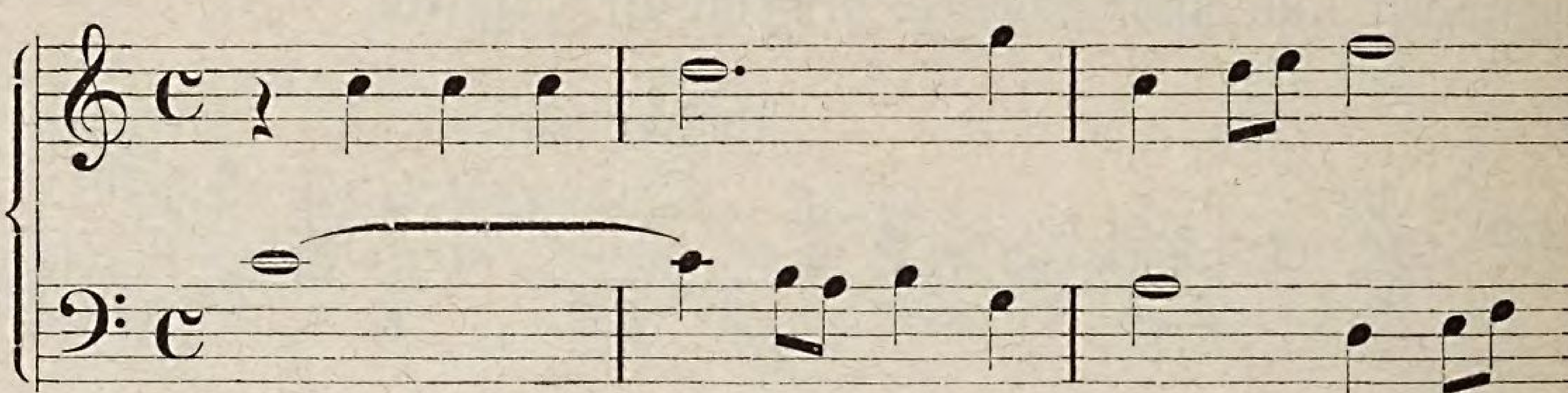
Die Septime wird stets am obern Intervallgliede vorbereitet und in die Terz aufgelöst. Sie kann aber auch in die Sexte aufgelöst werden, welcher dann aber die Oktave folgen muß.

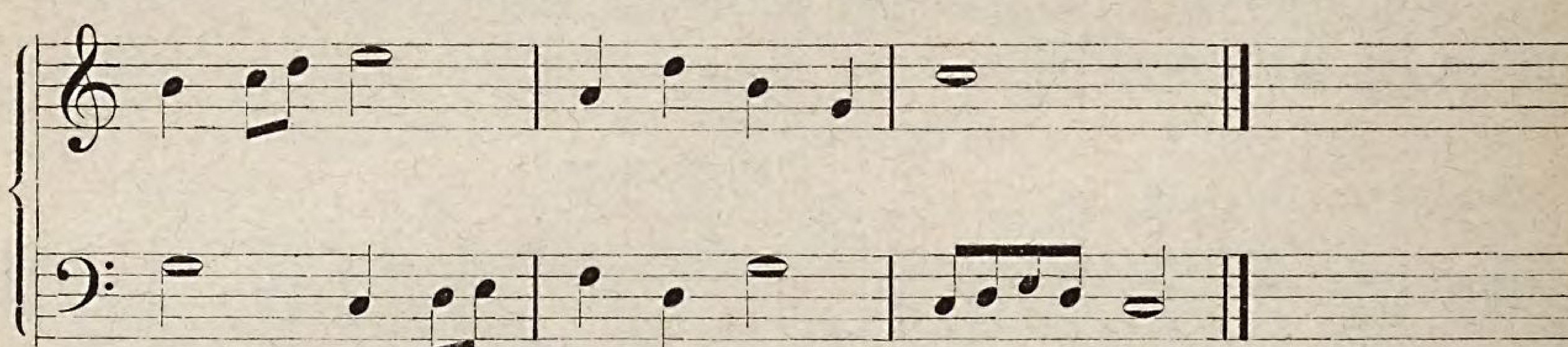
380. 

Zum Schlusse wollen wir nun noch das musikalische Kunststückchen versuchen, einen zweistimmigen Satz zu erfinden, der sich in der Oktave, der Dezime und der Duodezime umkehren läßt. Es sind in demselben nur solche Intervalle auf gutem Taktheile zulässig, die bei der Umkehrung in den drei verschiedenen Contrapunkten dasjenige bleiben, was sie sind, d. h., welche Intervalle Consonanzen und welche Dissonanzen bleiben. Es sind dies nur die Oktave (resp. die Prime) und die Terz, welche bei der Umkehrung stets Consonanzen bleiben, und die Sekunde, welche wieder zur Dissonanz wird. Wenden wir die Oktave und Terz, sowie die durch die Oktave oder die Terz vorbereitete Sekunde stets auf gutem Taktheile, die übrigen Intervalle aber nur im stufenweisen Durchgange an, sorgen außerdem stets für Gegenbewegung in beiden Stimmen, so steht der Umkehrung des Satzes in der Oktave, der Dezime und Duodezime nichts entgegen.

Nachstehendes Beispiel kehre der Schüler in den drei Contrapunkten um, und versuche einen ähnlichen Satz zu erfinden.

381.





NB. Da wir des beschränkten Raumes halber diesen Gegenstand nicht so ausführlich behandeln konnten, als er es seiner Wichtigkeit gemäß verdient hätte, darum empfehlen wir dem Schüler zum Selbststudium das ausgezeichnete Buch, betitelt: „Musica ecclesiastica catholica, die katholische Kirchenmusik“, leichtfaßlich dargestellt von F. Krieger, Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg im Breisgau 1872, sowie auch H. Bellermann's Lehre vom Contrapunkte.

Diejenigen Schüler, welche ihre Studien noch weiter ausdehnen, und die „thematische Arbeit,“ die Lehre von der „Nachahmung, dem „Canon und der Fuge“ und die „Formenlehre“ studiren wollen, verweise ich auf meine bei Fr. Lintz in Trier erschienene „Orgelschule,“ auf Arr. v. Dommer's Elemente der Musik (Leipzig bei Otto Weigel), auf A. B. Marx, große Compositionslehre (3 Bände).

Sach-Register.

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei in Trier.